DIGITALIZADO POR

DIGITAL Source

http://groups-beta.google.com/group/digitalsource

TZVETAN TODOROV

INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA

Título original: *Introduction a litterature fantastique*.
Tradução do francês p/ espanhol: Silvia Delpy
Primeira edição: 1980
Segunda edição: 1981
© Editions du Seuil
© PREMIA editora de livros, S.A para a edição em língua espanhola.
RESERVADOS TODOS OS DIREITOS
ISBN 968-434-133-4
ISBN —2.02.004374—2 da edição original publicada pelo Editions du Seuil
Premia editora de livros S.A
C. Moréia 425 A, México 12, D. F.
Impresso e produzido no México
Versão brasileira à partir do espanhol : DIGITAL SOURCE

1

[1] Este livro foi digitalizado e distribuído GRATUITAMENTE pela equipe Digital Source com a intenção de facilitar o acesso ao conhecimento a quem não pode pagar e também proporcionar aos Deficientes Visuais a oportunidade de conhecerem novas obras.
Se quiser outros títulos nos procure http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros, será um prazer recebê-lo em nosso grupo.

Índice

1. Os gêneros literários
2. Definição do fantástico
3. O estranho e o maravilhoso
4. A poesia e a alegoria
5. O discurso do fantástico
6. Os temas do fantástico: introdução
7. Os temas do *eu*
8. Os temas do *você*
9. Os temas do fantástico: conclusão
10. A literatura e o fantástico
Biografia do autor
Bibliografia do autor
Obras citadas

1. OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Estudar a literatura fantástica implica saber o que é um "gênero literário". — Considerações gerais a respeito dos gêneros. — Uma teoria contemporânea dos gêneros: a de Northrop Frye. —Sua teoria da literatura. —Suas classificações em gêneros. — Crítica de Frye. — Frye e seus princípios estruturalistas. — Balanço dos resultados positivos. — Nota final melancólica.

A expressão “literatura fantástica” se refere a uma variedade da literatura ou, como se diz normalmente, a um gênero literário. O exame de obras literárias do ponto de vista de um gênero é uma empreita muito particular. O que aqui tentamos é descobrir uma regra que funcione através de vários textos e nos permita lhes aplicar o nome de “obras fantásticas” e não o que cada um deles tem de específico. Estudar *A pele de onagro* do ponto de vista gênero fantástico, não é o mesmo que estudar este livro em si próprio, no conjunto da obra *balzaquiana*, ou no da literatura contemporânea. O conceito de gênero é, pois, fundamental para a discussão que iniciaremos. Por tal motivo, é necessário começar por esclarecer e precisar este conceito, mesmo que um trabalho desta índole nos afaste, aparentemente, do fantástico em si.

A idéia de gênero implica acima de tudo diversas perguntas; felizmente, algumas delas se dissipam assim que as formulam de maneira explícita. Está aqui a primeira: temos o direito de discutir um gênero sem ter estudado (ou pelo menos lido) todas as obras que o constituem? O universitário que nos formula esta pergunta, poderia adicionar que os catálogos da literatura fantástica compreendem milhares de títulos. Dali, não há mais que um passo até a imagem do estudante laborioso, sepultado sob uma montanha de livros que deverá ler a razão de três por dia, açoitado pela idéia de que sem parar, se seguem escrevendo novos textos e que sem dúvida, nunca chegará a absorver todos. Mas um dos primeiros traços do método científico consiste em que este, não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para poder descrevê-lo. Procede-se melhor por dedução. De fato, destaca-se um número relativamente limitado de ocorrências, extrai-se delas uma hipótese geral que logo se verifica em outras obras, corrigindo-a (ou rechaçando-a). Qualquer que seja o número de fenômenos estudados (neste caso, de obras), não estaremos autorizados a deduzir deles leis universais; o pertinente não é a quantidade de observações, se não, exclusivamente a coerência lógica da teoria. Como escreve Karl Popper: “De um ponto de vista lógico, não temos por que inferir proposições universais a partir de proposições singulares, por muitas que sejam estas, pois toda conclusão assim obtida, sempre poderá resultar em falso: pouco importa o número de cisnes brancos que tenhamos podido observar: Isso não justifica a conclusão de que todos os cisnes são brancos (pág. 27) . Pelo contrário, uma hipótese fundamentada na observação de um número restringido de cisnes, mas que nos permitiria afirmar que sua brancura é conseqüência de tal ou qual particularidade orgânica, seria perfeitamente legítima. Se nos voltar-mos de cisnes às novelas, advertimos que esta verdade científica geral se aplica não só ao estudo dos gêneros mas também ao de toda a obra de um escritor, ou ao de uma época, etc.; deixemos, pois, a exaustão para os quem se contentam com ela.

O nível de generalização em que se localiza tal ou qual gênero, suscita uma segunda pergunta: existem tão somente alguns gêneros (épico, poético, dramático) ou muitos mais? O número de gêneros é finito ou infinito? Os formalistas russos se inclinavam para uma solução relativista; Tomachevsky afirmava que: “As obras se distribuem em classes amplas que, à sua vez, diferenciam-se em tipos e espécies. Desse ponto de vista, ao descender pela escala dos gêneros, chegaremos das classes abstratas às distinções históricas concretas (o poema de Byron, o conto de Chejov, a novela de Balzac, a ode espiritual, a poesia proletária) e até às obras particulares (págs. 306-307). Como veremos mais adiante, esta frase suscita, por certo, mais problemas dos que resolve, mas já pode aceitá-la como idéia de que os gêneros existem em níveis de generalidade diferentes e que o conteúdo desta noção se define pelo ponto de vista que se escolheu.

O terceiro problema pertence à estética. Tem-se dito que é inútil falar dos gêneros (tragédia, comédia, etc.) pois a obra é essencialmente única, singular, vale pelo que tem de inimitável, por isso a distingue de todas as demais e não por aquilo que a torna semelhante a elas. Se eu gostar da *Cartuxa da Parma* (Stendhal), não é porque se trate de uma novela (gênero) mas sim porque é uma novela diferente de todas as demais (obra individual). Esta

resposta conota uma atitude romântica em relação à matéria observada. De um ponto de vista rigoroso, tal posição não é falsa, mas sim, simplesmente está desconjurado. Uma obra, nós podemos gostar por tal ou qual razão; entretanto, não é isto o que a define como objeto de estudo. O móvel de uma empresa de saber não tem por que ditar a forma que esta, terá que tomar posteriormente. Por outra lado, não abordaremos aqui o problema estético, não porque não exista, mas sim, por ser muito complexo e superar de longe nossos meios atuais.

Entretanto, esta mesma objeção pode formular-se em termos diferentes, através dos quais se torna muito mais difícil de refutar. O conceito de gênero (ou de espécie) está afastado das ciências naturais; por outra lado, não é casual que o pioneiro da análise estrutural do conto (narrativa), V. Propp, utilizasse analogias com a botânica ou a zoologia. Agora bem, existe uma diferença qualitativa quanto ao sentido dos termos "gênero" e "espécime" conforme aplicamos aos seres naturais ou às obras do espírito. No primeiro caso, a aparição de um novo exemplar não modifica teoricamente as características da espécie; por conseqüência, as propriedades do primeiro podem deduzir-se à partir da formula desta última. Se souber o que é a espécie tigre, podemos deduzir as características de cada tigre em particular; o nascimento de um novo tigre não modifica a definição da espécie. A ação do organismo individual sobre a evolução da espécie é tão lenta que na prática pode fazer-se abstração deste elemento. O mesmo acontece,- embora em menor grau - com os enunciados de uma língua: uma frase individual não modifica a gramática, e esta deve permitir deduzir as propriedades daquela.

Mas não acontece o mesmo no campo da arte ou da ciência. A evolução segue aqui um ritmo muito diferente: toda obra modifica o conjunto das possibilidades; cada novo exemplo modifica à espécie. Poderia dizer-se que estamos frente a uma língua na qual tudo o que é enunciado torna-se àgramatical no momento de sua enunciação. Ou, dito de maneira mais precisa : só concebemos à um texto o direito de figurar na história da literatura, na medida em que modifique a idéia que tínhamos até esse momento de uma ou outra atividade. Os textos que não cumprem esta condição, passam automaticamente a outra categoria: a da chamada literatura "popular", "de massa", no primeiro caso; a do exercício escolar, no segundo. (impõe-se então uma comparação: a do produto artesanal, do exemplar único, por uma parte; e a do trabalho em cadeia, do estereótipo mecânico, por outra). Para voltar-mos ao nosso tema, só a literatura de massa (cria novelas policiais, folhetins, ficção científica, etc.) deveria exigir à noção de gênero, que seria inaplicável aos textos especificamente literários.

Esta posição nos obriga à explicitar nossas próprias bases teóricas. Frente à todo texto pertencente à "literatura", será necessário ter em conta, redobrada exigência. Em primeiro lugar, não se deve ignorar o que manifesta as propriedades, o que compartilha com o conjunto dos textos literários, ou com um dos subconjuntos da literatura (que recebe, precisamente, o nome de gênero). É difícil imaginar que na atualidade seja possível defender a tese segundo à qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, feito que não guarda nenhuma relação com as obras do passado. Em segundo lugar, um texto não é tão somente o produto de uma combinação preexistente (combinação esta, constituída pelas propriedades literárias virtuais), mas também uma transformação desta combinação.

Podemos então dizer, que todo estudo da literatura terá que participar, querendo ou não, deste duplo movimento: da obra para a literatura (ou o gênero) e da literatura (do gênero) para a obra; é perfeitamente legítimo, conceder provisóriamente um lugar de destaque à uma ou à outra direção, à diferença ou à semelhança. Mas há mais. Pertence à natureza (mesma) da linguagem mover-se na abstração e no "genérico". O individual não pode existir *na linguagem, e em nossa formulação da especificidade de um texto, se converte automaticamente na descrição de um gênero, cuja única particularidade consiste em que à obra em questão, seria seu primeiro e único exemplo. Pelo mesmo fato de estar feita por meio de palavras, toda descrição de um texto é uma descrição de gênero. Não é esta uma*

afirmação puramente teórica; a história literária nos brinda sem cessar com vários exemplos, do momento em que os epígonos imitam precisamente o que tinha de específico no iniciador.

Não é possível, por conseguinte, "rechaçar a noção de gênero", como o pretendia Croce, por exemplo. Este rechaço implicaria na renúncia à linguagem e, por definição, seria impossível de formular. É importante, em troca, ter consciência do grau de abstração que se assume e da posição desta abstração frente à efetiva evolução, que se inscreve assim em um sistema de categorias que a fundamenta e, a mesmo tempo, depende dela.

Entretanto, hoje em dia, a literatura parece abandonar à divisão em gêneros. Maurice Blanchot escrevia, já faz dez anos: "Só importa o livro, tal como é, fora dos rótulos, prosa, poesia, novela, testemunho, sob os quais resiste à ser localizado e aos quais nega o poder de lhe fixar um lugar e determinar sua forma. Um livro já não pertence à um gênero; todo livro depende exclusivamente da literatura, como se esta possuísse por antecipado, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas, únicos em conceder ao que se escreve, realidade de livro" (*O livro que virá*, págs, 243-244). por que então voltar a expor problemas superados? Gérard Genette respondeu acertadamente: "O discurso literário se produz e se desenvolve, segundo estruturas que nem sequer pode transgredir, pela singela razão de que se encontram, ainda hoje, no campo de sua linguagem e de sua escrita". (*Figure II*, pág. 15). Para que haja transgressão, é necessário que a norma seja sensível.

Por outro lado, é duvidoso que a literatura contemporânea careça por completo de distinções genéricas; o que acontece, é que estas distinções já não correspondem às noções legadas pelas teorias literárias do passado. Não estamos, por certo, obrigados às seguir; mais ainda: volta-se evidente a necessidade de elaborar categorias abstratas suscetíveis de ser aplicadas às obras atuais. Dito em termos mais gerais: não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária não mantenha relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura.

Interrompamos aqui nossas leituras heterogêneas. Escolhamos, para dar um passo à adiante, uma teoria contemporânea dos gêneros submetamo-a à uma discussão mais rodeada (por cima). Desse modo, à partir de um exemplo, se poderá ver com mais claridade, que princípios ativos devem guiar nosso trabalho e quais são os perigos que têm que ser evitados. Isto não significa que, com o passar do trajeto (tempo) não tenham que surgir princípios novos a partir de nosso próprio discurso, nem que irá deixar de aparecer, em múltiplos pontos, obstáculos imprevistos.

A teoria dos gêneros que se analisará detalhadamente é a de Northrop Frye, tal como está formulada, em especial, no livro: *Anatomia da crítica*. Esta eleição não é gratuita: Frye, ocupa na atualidade um lugar de privilégio entre os críticos anglo-saxões e sua obra é, sem dúvida alguma, uma das mais notáveis na história da crítica depois da última guerra. *Anatomia da crítica* é de uma vez uma teoria da literatura (e por conseqüência e dos gêneros) e uma teoria da crítica. Dito em termos mais exatos, este livro se compõe de duas classes de textos: umas de ordem teórica (a introdução, a conclusão e o segundo ensaio, "Ethical Criticism: *Theory of Symbols*") e outros de índole mais descritiva, nos que se descreve o sistema dos gêneros próprio de Frye. Mas para compreender este sistema, é necessário não isolá-lo do conjunto; por tal razão, começaremos pela parte teórica.

Eis aqui seus trechos principais:

1. Os estudos literários devem ser levados a cabo com a mesma seriedade e o mesmo rigor com que se encaram as outras ciências. “Se a crítica existir, deve consistir em um exame da literatura em função de um marco conceitual proveniente do estudo indutivo do campo literário. (...) A crítica contém um elemento científico que a distingue, por uma parte do parasitismo literário, e por outra, da atitude crítica que lhe parafraseiem” (P. 7), etc.

2. Uma conseqüência deste primeiro postulado é a necessidade de eliminar dos estudos literários todo julgamento de valor sobre as obras. Frye é bastante rígido no referente a este ponto. Seu veredicto poderia ser matizado dizendo que a avaliação se levará a cabo no campo da poética, mas que, por agora, referir-se a ela seria complicar inutilmente as coisas.

3. A obra literária, assim como a literatura em geral, forma um sistema; nela nada se deve ao azar. Ou, como o afirma Frye, “O primeiro postulado desse salto indutivo que nos propõe dar é igual ao de toda ciência: é o postulado da coerência total” (P. 16).

4. É preciso distinguir a sincronia da diacronia: a análise literária exige a realização de cortes sincrônicos na história, e é precisamente dentro deles que se deve *começar* a procurar o sistema. “Quando um crítico trata uma obra literária, o mais natural é que proceda a “congelá-la” [*to freeze it*], a ignorar seu movimento no tempo e a considerá-la como uma configuração de palavras, cujas partes existem simultaneamente”, escreve Frye em outra obra *(Fabulas de identidade*, P. 21).

5. O texto literário não mantém uma relação de referência com o “mundo”, como freqüentemente o fazem as frases de nosso discurso cotidiano; só é “representativo” de si mesmo. Neste sentido, a literatura se parece, mais que à linguagem corrente à matemática: o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, mas sim, não pode ser válido mais que com relação a suas próprias premissas. “O poeta, como o matemático, depende, não da verdade descritiva, mas sim da conformidade com seus postulados hipotéticos” (P. 76). “A literatura, como a matemática, é uma linguagem, e uma linguagem em si mesmo não representa nenhuma verdade, embora possa subministrar o meio para expressar um número ilimitado de verdades” (P. 354). Por isso mesmo, o texto literário participa da tautologia: significa-se a si mesmo. “O símbolo poético se significa essencialmente a si mesmo, em sua relação com o poema” (P. 80). A resposta do poeta a respeito do que significa determinado elemento de sua obra deve ser sempre: “Sua significação é ser um elemento da obra” *(“I meant it to form a part of the play*”) (P. 86).

6. A literatura se cria a partir da literatura, e não a partir da realidade, seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional. “Só se podem fazer poemas a partir de outros poemas, novelas, a partir de outras novelas” (P. 97). E em outro texto, *The Educated Imagination*: “O desejo de escrever, próprio do escritor, não pode provir mais que de uma experiência prévia da literatura... A literatura não tira suas forças mais que de si mesmo” (págs. 15-16). “Todo o novo em literatura não é mais que material antigo voltado a forjar-se... Em literatura, a expressão de si mesmo é algo que nunca existiu” (págs. 28-29).

Nenhuma destas idéias é absolutamente original (aquí, a rara vez em que Frye cita suas fontes): as pode encontrar, por uma parte, em Mallarmé ou Valéry assim como em uma das tendências da crítica francesa contemporânea que continua esta tradição (Blanchot, Barthes, Genette); por outra, e profusamente exemplificada, entre os formalistas russos; e, por fim, em autores como T. S. Eliot. O conjunto destes postulados, válidos tanto para os estudos literários como para a literatura em si, constituem nosso próprio ponto de partida. Mas tudo isto nos afastou dos gêneros. Passemos pois à parte do livro de Frye que nos interessa de maneira mais direta. Ao longo de sua obra (não pode esquecer que está formada por textos que tinham aparecido em forma separada), Frye propõe diversas séries de categorias que

permitem sempre a subdivisão em gêneros (embora é certo que Frye aplica o termo "gênero" a uma só dessas séries). Não é minha intenção as expor em profundidade. Como o que aqui se pretende é levar a cabo uma discussão puramente metodológica, me contentarei mantendo a articulação lógica de suas classificações, sem dar exemplos detalhados.

a) A primeira classificação define os "modos da ficção". Estes se constituem a partir da relação entre o herói do livro e nós mesmos ou as leis da natureza. Ditos os "modos da ficção". Que são cinco:

1. O herói tem uma superioridade (de natureza) sobre o leitor e sobre as leis da natureza; este gênero é o *mito.*

2. O herói tem uma superioridade (de grau) sobre o leitor e as leis da natureza; é o gênero da *lenda* ou do *conto de fadas.*

3. O herói tem uma superioridade (de grau) sobre o leitor mas não sobre as leis da natureza; estamos frente ao *gênero mimético elevado.*

4. O herói está em uma posição de igualdade com respeito ao leitor e às leis da natureza; é o *gênero mimético baixo.*

5. O herói é inferior ao leitor; é o *gênero da ironia* (págs. 33-34).

b). Outra categoria fundamental é a da verossimilhança: os dois pólos da literatura estão constituídos então pelo relato verossímil e o relato no que tudo está permitido (págs. 51-52).

c). Uma terceira categoria põe a ênfase sobre duas tendências principais da literatura: o cômico, que concilia o herói com a sociedade, e o trágico, que o separa dela (pág. 54).

d). Para Frye, a classificação mais importante parece ser a que define arquétipos. Estes são quatro (quatro *mythoi*) e se apoiam na oposição entre o real e o ideal. Deste modo, o autor caracteriza o *"romance"** (no ideal), a ironia (no real), a comédia (passou do real ao ideal), a tragédia (passou do ideal ao real) (págs. 158-162).

e). Segue logo a divisão em gêneros propriamente dita, que se apoia no tipo de auditório que as obras deveriam ter. Os gêneros são os seguintes: o drama (obras representadas), a poesia lírica (obras cantadas), a poesia épica (obras recitadas), a prosa (obras lidas) (págs. 246-250). A isto se adiciona a elucidação seguinte: "A distinção mais importante se relaciona com o fato de que a poesia épica é episódica, em tanto que a prosa é contínua" (pág. 249).

f). Na página 308 aparece uma última classificação que se articula ao redor das oposições intelectual/pessoal e introvertido/extrovertido, e que se poderia representar esquematicamente da maneira seguinte:

	intelectual	personal
introvertido	confesión	"romance"*
extravertido	"anatomia"	novela

*

*(*Trad.*) coluna 1: introvertido, extrovertido; coluna 2:Intelecttual, confissão, anatomia; coluna 3: pessoal, romance, novela.

São estas algumas das categorias (e também dos gêneros) propostas por Frye. Sua audácia é evidente e elogiável; será necessário ver o que é, e o que contribui.

I . As primeiras e mais fáceis observações que teremos que formular se apoiam na lógica, por não dizer no sentido comum (esperemos que sua utilidade para o estudo do fantástico apareça mais adiante). As classificações de Frye não são logicamente coerentes: nem entre si, nem dentro de cada uma delas. Em sua crítica ao Frye, Wimsatt já tinha assinalado com razão a impossibilidade de coordenar as duas classificações principais (resumidas no A. e d.). Para fazer aparecer as incongruências internas bastará uma rápida análise da classificação 1. Ali se compara uma unidade, o herói, com outros dois: *a)* o leitor ("nós mesmos") *b)* as leis da natureza. Além disso, a relação (de superioridade) pode ser qualitativa ("de natureza") ou quantitativa ("de grau"). Mas se esquematizarmos esta classificação, advertimos que há um grande número de combinações possíveis que não figuram na contagem do Frye. Digamos imediatamente que há assimetria: às três categorias de superioridade do herói não corresponde mais que uma só categoria de inferioridade; por outra parte, a distinção "de natureza de grau" se aplica uma só vez, quando, pelo contrário, poderia aparecer em cada categoria. É possível evitar a acusação de incoerência postulando restrições suplementares, capazes de reduzir o número dos possíveis: dirá-se por exemplo, que, no caso da relação do herói com as leis da natureza, a relação se dá entre um conjunto e um elemento, e não entre dois elementos: se o herói obedecer essas leis, já não pode falar-se de diferença entre qualidade e quantidade. Da mesma maneira, se poderia assinalar que se o herói for inferior às leis da natureza, pode ser superior ao leitor, mas que a situação inversa não se cumpre. Estas restrições suplementares permitiriam evitar incongruências, mas é absolutamente necessário as formular. Sem isso, dirigimos um sistema não explícito e ficamos no terreno da fé, quando não no das superstições. Uma objeção a nossas próprias objeções poderia ser a seguinte: se Frye não enumerar mais que cinco gêneros (modos) de treze possibilidades teoricamente enunciadas, é que esses cinco gêneros existiram, enquanto que não pode afirmá-lo mesmo em relação aos oito restantes. Esta observação nos levam a uma distinção importante entre os dois sentidos que se atribuem à palavra gênero; para evitar toda ambigüidade, terei que falar por uma parte de *gêneros históricos* e por outra, de *gêneros teóricos*. Os primeiros resultariam de uma observação da realidade literária; os segundos, de uma dedução de índole teórica. O que nos ensinaram na escola dos gêneros se refere sempre aos gêneros históricos: fala-se de uma tragédia clássica, porque houve, na França, obras que manifestavam abertamente sua pertença a esta forma literária. Em troca, nas obras dos antigos teóricos da poética, encontram-se exemplos de gêneros teóricos; assim por exemplo, no século IV, Diomedes, seguindo Platão, divide todas as obre em três categorias: aquelas nas que só fala o narrador; aquelas nas que só falam os personagens; e, por fim, aquelas nas que falam narrador e personagens. Esta classificação não se apoia em uma comparação das obras através da história (como no caso dos gêneros históricos) a não ser em uma hipótese abstrata que postula que o sujeito da enunciação é o elemento mais importante da obra literária e que, segundo a natureza desse sujeito, é possível distinguir um número logicamente calculável de gêneros teóricos.

Agora bem, tanto o sistema do Frye como o do teórico antigo, estão constituídos por gêneros *teóricos* e não históricos. Existe um determinado número de gêneros, não porque não se observaram mais, mas sim porque assim exige o princípio do sistema. Portanto, é necessário deduzir todas as combinações possíveis a partir das categorias escolhidas. Poderia inclusive dizer-se que, se uma destas categorias não se manifestou nunca de maneira efetiva, deveríamos descrevê-la com maior interesse ainda: assim como no sistema de Mendeleiev (químico russo), é possível descrever as propriedades dos elementos ainda não descobertos, neste caso, descreveriam-se as propriedades dos gêneros —e por conseqüência das obras— por vir.

A partir desta primeira observação, podem deduzir-se outras duas. Em primeiro lugar, toda teoria dos gêneros se apoia em uma concepção da obra, em uma imagem desta que contém, por uma parte, um certo número de propriedades abstratas, e por outra, leis que regem o sistema de relações dessas propriedades. Se Diomedes dividiu os gêneros em três categorias, é porque postula, dentro da obra, um rasgo: a existência de um sujeito da enunciação; além disso, ao apoiar sua classificação sobre este rasgo, revela a importância que lhe assegura. Da mesma maneira, se a classificação de Frye se apoia na relação de superioridade ou inferioridade entre o herói e nós, é porque dito autor considera esta relação como um elemento da obra e, além disso, como um de seus elementos fundamentais. Por outro lado, dentro dos gêneros teóricos, é possível introduzir uma distinção suplementar e falar de gêneros *elementares* e gêneros *complexos*. Os primeiros estariam definidos pela presença ou ausência de um só rasgo, como no caso de Diomedes; os segundos, pela coexistência de vários rasgos. O gênero "soneto", por exemplo, poderia ser definido como aquele que reúne as seguintes propriedades:

1. determinadas prescrições sobre as rimas;
2. determinadas prescrições sobre o metro;
3. determinadas prescrições sobre o tema.

Esta definição pressupõe uma teoria do metro, da rima e dos temas (em outras palavras, uma teoria global da literatura). Resulta assim evidente que os gêneros históricos são uma parte dos gêneros teóricos complexos.

II. Ao assinalar as incoerências formais da classificação do Frye, chegamos a uma observação que não aponta à forma lógica de suas categorias, a não ser à seu conteúdo. Frye não explicita nunca sua concepção da obra (que, como vimos, serve, queira-se ou não, de ponto de partida para a classificação dos gêneros), e dedica muito poucas páginas à discussão teórica de suas categorias, das que nos ocuparemos a seguir.

Recordemos algumas delas: superior-inferior; verossímil-inverossímil; conciliação-exclusão (com respeito à sociedade), real-ideal; introvertido-extrovertido; intelectual-pessoal. Nesta lista, o que primeiro chama a atenção é sua arbitrariedade: por que estas categorias seriam mais úteis que outras para descrever um texto literário? Entretanto, não há nem sequer vestígios de uma argumentação rodeada (meio por cima) destinada a provar esta importância. Além disso, é impossível deixar de assinalar um rasgo comum a estas categorias: seu caráter não literário. Advertimos que todas elas provêm da filosofia, da psicologia ou de uma ética social, e, por outra parte, não de qualquer filosofia ou psicologia. Ou estes termos devem ser tomados em um sentido particular, propriamente literário; ou —e posto que nada nos diz a respeito, esta é a única possibilidade que fica— ditos termos nos levam fora da literatura. E então a literatura não é mais que um meio para expressar categorias filosóficas. Sua autonomia resulta então impugnada em profundidade, com o que voltamos a nos achar em contradição com um dos princípios teóricos, enunciados precisamente pelo Frye.

Mesmo que estas categorias só tivessem vigência em literatura, exigiriam uma explicação mais rigorosa. É possível falar de herói, como se esta noção valesse por si mesmo? Qual é o sentido preciso dessa palavra? O que é o verossímil? Seu contrário é tão só a propriedade daquelas histórias nas que os personagens "podem fazer algo" (pág. 51)? O próprio Frye dará mais adiante outra interpretação que põe em julgamento este primeiro sentido (pág. 132: "Um pintor original sabe, de mais está dizê-lo, que quando o público lhe exige ser fiel à realidade [*to an object*], quer por regra geral exatamente o contrário: uma fidelidade às concepções pictóricas que lhe são familiares").

III. Quando observamos com mais atenção ainda as análise de Frye, descobrimos outro postulado, que sem ter formulado, desempenha um papel primitivo em seu sistema. Os pontos que criticamos até aqui podem dispor-se de maneira tal que o sistema não resulta

alterado: poderiam-se evitar as incoerências lógicas e encontrar um fundamento teórico para a eleição das categorias. As conseqüências do novo postulado são muito mais graves, pois se trata de uma opção fundamental: aquela pela qual Frye se opõe francamente à atitude estruturalista, e se vincula mais bem com uma tradição em que podem incluir os nomes de Jung, Bachelard ou Gilbert Durand (por diferentes que sejam suas obras).

Eis aqui esse postulado: as *estruturas* formadas pelos fenômenos literários *se manifestam a nível mesmo destes;* em outras palavras, estas estruturas são diretamente observáveis. Lévi-Strauss afirma, pelo contrário: "O princípio fundamental é que a noção de estrutura social não se refere à realidade empírica a não ser aos modelos que segundo ela se constróem" (pág. 295). Simplificando muito, poderia-se dizer que, para Frye, o bosque e o mar formam uma estrutura elementar; para um estruturalista, pelo contrário, estes dois fenômenos manifestam uma estrutura abstrata, produto de uma elaboração, e que se articula em outra parte, por exemplo, entre o estático e o dinâmico. adverte-se então por que imagens tais como as das quatro estações, ou as quatro partes do dia, ou os quatro elementos desempenham um papel tão importante em Frye. Como ele mesmo o afirma (em seu prefácio a uma tradução de Bachelard) "a terra, o ar, a água e o fogo são os quatro elementos da experiência do imaginário, e seguirão sendo-o sempre" (pág. VIII). Enquanto que a "estrutura" dos estruturalistas é acima de tudo uma regra abstrata, a "estrutura" de Frye se reduz a uma disposição no espaço. Neste sentido, Frye é explícito: "Com freqüência, uma 'estrutura' ou um 'sistema' de pensamento pode ser reduzido a um diagrama; de fato, as duas palavras são, em certa medida, sinônimos de diagrama" (pág. 335).

Um postulado não necessita de provas; mas sua eficácia pode ser medida pelos resultados aos que se chega quando o aceita. Como acreditam que a organização formal não se deixa captar no nível das imagens próprias, tudo o que possa se dizer destas últimas será aproximado. Terá que contentar-se com probabilidades em lugar de dirigir certezas e impossibilidades. Retomando nosso exemplo muito elementar, o bosque e o mar *podem* encontrar-se freqüentemente em oposição, e formar assim uma "estrutura", mas não *devem* estar em oposição; em tanto que o estático e o dinâmico formam obrigatoriamente uma oposição, que pode manifestar-se na do bosque e o mar. As estruturas literárias são outros tantos sistemas de regras rigorosas, e o que obedece a probabilidades são tão somente suas manifestações que busca as estruturas no nível das imagens observáveis, rechaça, ao mesmo tempo, todo conhecimento tido como certo.

Tal, em efeito, o que acontece com o Frye. Uma das palavras mais freqüentes de seu livro é sem dúvida alguma o termo *freqüentemente.* Vejamos alguns exemplos. *The "myth is often associated with a flood, the regular symbol of the beginning and the end of a cycle. The infant hero is often placed in an ark or chest floating on the see... On dry land the infant Mai b rescused either from or by an animal..." (pág. 198). "Its most common settings are the mountain-Top, the island, the tower, the lighthouse, and the ladder or staircase" (pág. 203). "He Mai also be a ghost, like Hamlet's father; or it Mai not be a person at all, but simply an invisível force known only by its effects. . . Often, as in the revenge tragedy, it is an event previous to the action of which the tragedy itself is the consequence"* (pág. 216;), etc.

O postulado de uma manifestação direta da estrutura produz um efeito esterilizante em muitos outros sentidos. Terá que advertir, em primeiro lugar que a hipótese do Frye não pode ir além de uma taxinomia, uma classificação (segundo suas declarações explícitas). Mas, dizer que os elementos de um conjunto podem ser classificados é formular, a respeito desses elementos, uma das hipótese mais inconsistentes.

O livro de Frye recorda sem cessar um catálogo no que se inventariaram inumeráveis imagens literárias; agora bem, um catálogo não é mais que uma das ferramentas da ciência, não a ciência em si. Poderia também adicionar-se que o que se limita a classificar, não pode

fazê-lo bem: sua classificação é arbitrária, pois não descansa em uma teoria explícita, e se assemelha algo às classificações do mundo dos seres vivos, antes do Linneo, nas que, não se vacilava em estabelecer uma categoria formada por todos os animais que se arranham... Se admitirmos, com o Frye, que a literatura é uma linguagem, temos direito de esperar que a atividade do crítico seja bastante próxima a do lingüista. Mas o autor de *Anatomia da crítica* recorda, mais bem, a aqueles dialetólogos-lexicógrafos do século XIX que percorriam as aldeias em busca de palavras estranhas ou desconhecidas. Por mais que se recolham milhares de palavras, não se chega aos princípios, até aos mais elementares, do funcionamento de uma língua. O trabalho dos dialetólogos não foi inútil; entretanto, não é concludente, pois a língua não é um estoque de palavras a não ser um mecanismo. Para compreender esse mecanismo é suficiente partir das palavras mais correntes, das frases mais simples. O mesmo acontece na crítica: é possível abordar os problemas essenciais da teoria literária, sem necessidade de possuir a deslumbrante erudição do Northrop Frye.

Já é tempo de dar por terminada esta extensa digressão cuja utilidade para o estudo do fantástico pôde parecer problemática. Permitiu-nos, pelo menos, chegar a algumas conclusões precisas, que resumiremos da seguinte maneira:

1. Toda teoria dos gêneros se apoia em uma representação da obra literária. Portanto, terá que começar por apresentar nosso próprio ponto de partida, mesmo que o trabalho posterior nos leve a abandoná-lo.

Distinguiremos brevemente três aspectos da obra: verbal, sintático e semântico.

O aspecto verbal reside nas frases concretas que constituem o texto. Podem-se assinalar aqui dois grupos de problemas. O primeiro se relaciona com as propriedades do enunciado (em outra oportunidade, falei dos “registros da fala”; pode também empregar o termo “uso”, dando a esta palavra um sentido estrito). O outro grupo de problemas se relaciona com a enunciação: com o que emite o texto e com o que o recebe (trata-se, em cada caso, de uma imagem implícita ao texto, e não de um autor ou um leitor real); até agora, estes problemas foram estudados com o nome de “visões” ou “pontos de vista”.

O aspecto sintático permite dar conta das relações que mantêm entre si as partes da obra (antes se falava de “composição”). Estas relações podem pertencer a três tipos: lógicas, temporários ou espaciais* .

Fica por examinar o aspecto semântico ou, se preferir, os “temas” do livro. Neste campo, não formulamos, de entrada, nenhuma hipótese global; não sabemos como se articulavam os temas literários. Pode-se entretanto supor, sem correr risco algum, que existem alguns universais semânticos da literatura, temas pouco numerosos que se encontram sempre e em todas partes; suas transformações e combinações originam a aparente multidão dos temas literários.

É indubitável que estes três aspectos da obra se manifestam em uma inter-relação complexa e que não se encontram isolados mais que em nossa análise.

2. Uma eleição preliminar se impõe no referente ao nível mesmo onde terão que situá-las estruturas literárias. Decidimos considerar todos os elementos imediatamente observáveis do universo literário como manifestação de uma estrutura abstrata e defasada, produto de uma elaboração, e procurar a organização exclusivamente nesse nível. Opera-se aqui um corte fundamental.

3. O conceito de gênero deve ser matizado e qualificado. Opusemos, por uma parte, gêneros históricos e gêneros teóricos: os primeiros são produto de uma observação dos fatos literários; os segundos se deduzem de uma teoria da literatura. Por outra parte, dentro dos gêneros teóricos, distinguimos gêneros elementares e gêneros complexos: os primeiros se

caracterizam pela presença ou ausência de um só rasgo estrutural; os segundos, pela presença ou ausência de uma conjunção desses rasgos. Os gêneros históricos são, evidentemente, um subconjunto do conjunto dos gêneros teóricos complexos.

Se deixarmos agora as análise de Frye que nos guiaram até aqui, deveríamos, nos apoiando nelas, formular uma apreciação mais geral e mais prudente dos objetos e limites de todo estudo dos gêneros. Este estudo deve satisfazer duas ordens de exigências: práticas e teóricas, empíricas e abstratas. Os gêneros que deduzimos a partir da teoria devem ser verificados sobre os textos: se nossas deduções não corresponderem a nenhuma obra, seguimos uma pista falsa. Por outra parte, os gêneros que encontramos na história literária devem ser submetidos à explicação de uma teoria coerente; em caso contrário, ficamos prisioneiros de prejuízos transmitidos de século em século, e segundo os quais (isto é um exemplo imaginário) existiria um gênero como a comédia, quando, de fato, trataria-se de uma pura ilusão. A definição dos gêneros será pois um contínuo vaivém entre a descrição dos fatos e a teoria em sua abstração.

Tais são nossos objetivos; mas se os observamos com maior atenção, não podemos deixar de experimentar certo receio no referente ao êxito da empreita. Examinemos a primeira exigência, a da conformidade da teoria com os fatos. estabeleceu-se que as estruturas literárias, e por conseqüência os gêneros mesmos, situam-se em um nível abstrato, defasado com respeito ao das obras existentes. Terei que dizer que uma obra manifesta tal ou qual gênero, e não que este existe em dita obra. Mas esta relação de manifestação entre o abstrato e o concreto *é* tão só provável; em outras palavras, não há nenhuma necessidade de que uma obra encarne fielmente um gênero: só existe a probabilidade de que isso aconteça. Isto significa que nenhuma observação das obras pode, em rigor, confirmar nem invalidar uma teoria dos gêneros. Se alguém me disser que determinada obra não entra em nenhuma das categorias que propus, e que por conseqüência estas categorias estão equivocadas, poderia objetar que esse *por conseqüência* não tem nenhuma razão de ser; as obras não devem coincidir com as categorias que não têm mais que uma existência construída; uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero. Chegamos assim a um beco metodológico sem saída: como provar o fracasso descritivo de qualquer tipo de teoria dos gêneros?

Olhemos agora para o outro lado, para o da conformidade dos gêneros conhecidos com a teoria. Inscrever corretamente não é mais fácil que descrever. Entretanto, o perigo é de outra índole porque as categorias que utilizávamos tenderão sempre a nos levar fora da literatura. Toda teoria dos temas literários, por exemplo (até agora, em todo caso), tende a reduzir esses gêneros a um complexo de categorias tiradas da psicologia, da filosofia ou da sociologia (Frye nos deu um exemplo). Ainda quando essas categorias proviessem da lingüística, a situação não seria qualitativamente diferente. Podemos ir mais longe: pelo fato mesmo de ter que utilizar palavras da linguagem cotidiana, prático, para falar da literatura, implicamos que esta se ocupa de uma realidade ideal que, além disso, pode ser designada por outros meios. Agora bem, como sabemos, a literatura existe em tanto esforço por dizer o que a linguagem corrente não pode dizer. Por esta razão, a crítica (a melhor) tende sempre a converter-se em literatura; só é possível falar do que faz a literatura fazendo literatura. A literatura pode constituir-se e subsistir somente a partir desta diferença com a linguagem corrente. A literatura enuncia o que só ela pode enunciar. Quando o crítico haja dito tudo sobre um texto literário, não haverá ainda dito nada; pois a definição mesma da literatura implica não poder falar dela.

Estas reflexões céticas não devem nos deter; obrigam-nos tão somente a tomar consciência de limites que não podemos transpor. O trabalho de conhecimento aponta a uma verdade aproximada, não a uma verdade absoluta. Se a ciência descritiva pretendesse dizer *a*

verdade, contradiria sua razão de ser. Mais ainda: uma determinada forma de geografia física só existe uma vez que todos os continentes foram corretamente descritos. A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevida.

2. DEFINIÇÃO DO FANTÁSTICO

Primeira definição do fantástico. —A opinião dos predecessores. —O fantástico em *Manuscrito de Saragoça* (Jan Potocki). —Segunda definição do fantástico, mais explícita e mais precisa. —Outras definições que se descartam. —Um singular exemplo do fantástico: *Aurelia* de Nerval.

Alvaro, o protagonista de *O diabo apaixonado* de Cazotte, vive há vários meses com um ser, de sexo feminino que, segundo suspeita, é um espírito maligno: o diabo ou algum de seus seguidores. Seu modo de aparição indica às claras que se trata de um representante do outro mundo; mas seu comportamento especificamente humano (e, mais ainda, feminino), ofensas reais que recebe parecem, pelo contrário, demonstrar que se trata de uma mulher, e de uma mulher apaixonada. Quando Alvaro lhe pergunta de onde vem, Biondetta responde: “Sou uma Sílfide (gênio do ar. *mit. céltica e germânica*), e uma das mais importantes...” (pág. 198). Mas, existem as sílfides? “Não podia imaginar nada do que ouvia, prossegue Alvaro. Mas, o que tinha que imaginável em minha aventura? Tudo isto me parece um sonho, dizia-me, mas, acaso a vida humana é outra coisa? Sonho de maneira mais extraordinária que outros, isso é tudo. (...) Onde está o possível? Onde o impossível?” (págs. 200-201).

Alvaro vacila, pergunta-se (e junto com ele também o faz o leitor) se o que lhe acontece é certo, se o que o rodeia é real (e então as Sílfides existem) ou se, pelo contrário, trata-se de uma simples ilusão, que adota aqui a forma de um sonho. Alvaro chega mais tarde a ter relações com esta mesma mulher que *talvez* é o diabo, e, assustado por esta idéia, volta a perguntar-se: “Terei dormido? Serei bastante afortunado como para que tudo não tenha sido mais que um sonho?” (pág. 274). Sua mãe também pensará: “sonhaste esta granja e todos seus habitantes” (pág. 281). A ambigüidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho?: verdade ou ilusão?

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o

maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção. Mas reservaremos esta discussão para o último capítulo deste estudo.

Semelhante definição, é, pelo menos, original? Encontramo-la, embora formulada de maneira diferente, a partir do século XIX.

O primeiro em enunciá-la é o filósofo e místico russo Vladimir Soloviov: "No verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna" (citado por Tomachevski, pág. 288). Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.

Alguns anos depois, um autor inglês especializado em histórias de fantasmas, Montague Rhodes James, repete quase os mesmos termos: "É às vezes necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas teria que adicionar que esta porta deve ser o bastante estreita como para que não possa ser utilizada" (pág. VI). Uma vez mais, duas são as soluções possíveis.

Temos também um exemplo alemão, mais recente: "O herói sente em forma contínua e perceptível a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele mesmo se assombra ante as coisas extraordinárias que o rodeiam" (Olga Reimann). Esta lista poderia ser alargada indefinidamente. Advirtamos, entretanto, uma diferença entre as duas primeiras definições e a terceira: no primeiro caso, quem vacila entre as duas possibilidades é o leitor; no segundo, o personagem. Mais adiante voltaremos a tratar este ponto.

Terá que assinalar, além disso, que se as definições do fantástico aparecidas em recentes trabalhos de autores franceses não são idênticas à nossa, tampouco a contradizem. Sem nos deter muito daremos alguns exemplos tirados dos textos "canônicos". Em *Le Conte fantastique en France,* Castex afirma que "O fantástico ... se caracteriza ... por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real" (pág. 8). Louis Vax, em *Arte e a Literatura fantástica* diz que "O relato fantástico … nos apresenta em geral à homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável" (pág. 5). Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que "Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana" (pág. 161). Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrase recíprocas: em todas aparece o "mistério", o "inexplicável" o "inadmissível", que se introduz na "vida real", ou no "mundo real", ou na inalterável legalidade cotidiana". Estas definições se encontram globalmente incluídas em que propunham os primeiros autores citados e que implicava já a existência de duas ordens de acontecimentos: os *do mundo natural* e os *do mundo sobrenatural*. Mas a definição do Soloviov, James, etc., assinalava além disso a possibilidade de subministrar duas explicações do acontecimento sobrenatural e, por conseguinte, o fato de que *alguém* tivesse que escolher entre elas. Era pois mais sugestiva, mais rica; a que propusemos derivava delas. Além disso, põe a ênfase no caráter diferencial do fantástico (como linha divisória entre o estranho e o maravilhoso), em lugar de transformá-lo em uma substância (como o fazem Castex, Caillois, etc.). Em termos mais gerais, é preciso dizer que um gênero se define sempre com relação aos gêneros que lhe são próximos.

Mas a definição carece ainda de nitidez, e é no referente a este ponto onde devemos ir mais à frente que nossos predecessores. Já se destacou que não se especificava com claridade se o que vacilava era o leitor ou o personagem, nem quais eram os matizes da vacilação. *O diabo apaixonado* oferece uma matéria muito pobre para uma análise mais rigorosa: a dúvida,

a vacilação só nos preocupa um instante. Recorreremos pois a outro livro, escrito uns vinte anos depois, que nos permitirá formular um maior número de perguntas, se trata de um livro que inaugura magistralmente a época do relato fantástico: *Manuscrito de Saragoça* de Jan Potocki.

A obra nos relata em primeiro lugar uma série de acontecimentos, nenhum dos quais, tomado separadamente, contradiz as leis da natureza tais como a experiência nos ensinou às conhecer; mas sua acumulação já expõe problemas. Alfonso van Worden, herói e narrador do livro, cruza as montanhas de Serra Moréia. de repente, seu empregado Mosquito desaparece; horas depois, também desaparece seu lacaio López. Os habitantes do lugar asseguram que fantasmas rondam pela região: trata-se de dois bandidos recentemente enforcados. Alfonso chega a uma estalagem abandonada e se dispõe a dormir; mas com a primeira badalada da meia-noite, "uma bela negra semi nua, com uma tocha em cada mão" (pág. 36) entra em seu quarto e o convida a segui-la. Leva-o até uma sala subterrânea onde é recebido por duas jovens irmãs, belas e vestidas com ligeiras roupas. Dão-lhe de comer e beber. Alfonso experimenta sensações estranhas, e uma dúvida nasce em seu espírito: "Não sabia já se eram mulheres ou demônios disfarçados de mulher" (pág. 39). Contam-lhe logo suas vidas e lhe revelam ser suas próprias primas. Mas o relato se interrompe com o primeiro canto do galo; e Alfonso recorda que, "como se sabe, os espectros só têm poder da meia-noite até o primeiro canto do galo"(pág. 36).

Tudo isto, de mais está dizê-lo, não provém das leis da natureza tal como as conhece. No máximo, pode dizer-se que se trata de acontecimentos estranhos, de coincidências insólitas. Em troca, o passo seguinte é decisivo: produz-se um acontecimento que a razão não pode explicar. Alfonso volta para a cama, as duas irmãs o acompanham (ou possivelmente isso não seja mais que um sonho); mas há algo indubitável: quando se acorda, já não se encontra em uma cama nem em uma sala subterrânea. "Entreví o céu e me dava conta de que me achava ao ar livre (...). Encontrava-me sob a forca dos Irmãos. Mas os cadáveres dos dois irmãos de Zoto não penduravam ao ar, mas sim jaziam junto a mim" (pág. 49). Eis aqui, um primeiro acontecimento sobrenatural: as duas formosas moças se transformaram em dois cadáveres pestilentos.

Mas tudo isto não basta para convencer Alfonso da existência de forças sobrenaturais, circunstância que tivesse suprimido toda vacilação (e posto fim ao fantástico). Busca um lugar onde passar a noite e chega até a cabana de um ermitão, onde encontra a um possesso, Pacheco, que lhe relata sua história, estranhamente parecida com a do Alfonso. Pacheco pernoitou na mesma estalagem; baixou a uma sala subterrânea e passou a noite em uma cama com duas irmãs; à manhã seguinte, despertou sob a forca, entre dois cadáveres. Ao advertir esta semelhança, Alfonso fica de sobre aviso: adverte ao ermitão que não acredita nas assombrações, e dá uma explicação natural para as desventuras de Pacheco. Entretanto, não interpreta da mesma maneira suas próprias aventuras. "Quanto a minhas primas, não duvidava de que fossem mulheres de carne e osso. Havia algo mais forte que tudo o que me haviam dito sobre o poder dos demônios, que me fazia acreditá-lo assim. Mas ainda durava minha indignação pelo mau ocorrido que me tinham jogado fazer dormir sob a forca" (pág. 80).

Entretanto, a presença de novos acontecimentos terá que reavivar as dúvidas de Alfonso. Volta a encontrar a suas primas em uma gruta, e uma noite chegam até sua cama. Estão dispostas a tirar à ele os cinturões de castidade, mas para isso, é necessário que o próprio Alfonso se desprenda de uma relíquia cristã que leva ao redor do pescoço, em cujo lugar, uma das irmãs ata uma de suas tranças. Logo que sossegados os primeiros ímpetos amorosos, ouve-se a primeira badalada da meia-noite ... Um homem entra então no quarto, joga às duas irmãs e ameaça ao Alfonso de morte obrigando-o logo a tomar uma bebida. À manhã seguinte, tal como podia se prever, Alfonso acordada sob a forca, junto aos cadáveres;

ao redor de seu pescoço não há uma trança a não ser a corda de um enforcado. Ao voltar para a estalagem onde passou a primeira noite, descobre de repente, entre as pranchas do piso, a relíquia que lhe tinham tirado na gruta. “Não sabia já o que fazia... Pus-me a imaginar que não tinha saído realmente daquela maldita estalagem, e que o ermitão, o inquisidor [verá mais abaixo] e os irmãos de Zoto eram em realidade espíritos, surtos de mágicas e feitiçarias”, (pág. 127). Para fazer inclinar ainda mais a balança, volta a encontrar-se pouco depois com o Pacheco, a quem tinha entrevisto durante sua última aventura noturna, e que lhe dá uma versão totalmente distinta da cena: “Essas duas jovens, depois de lhe haver feito algumas carícias, tiraram-lhe do pescoço uma relíquia e, desde esse instante, perderam a meus olhos sua beleza e reconheci nelas aos dois enforcados do vale dos Irmãos. Mas o jovem cavalheiro, tomando-os por encantadoras criaturas, esbanjava-lhes as mais tenras palavras. Um dos enforcados, tirou-se a corda que tinha no pescoço e a pôs no pescoço do cavalheiro, que lhe demonstrou sua gratidão com novas carícias. Por último, correram as cortinas do leito e não sei o que fariam então, mas temo que algum horrendo pecado”. (pág. 129).

A quem acreditar? Alfonso sabe bem que passou a noite com duas mulheres: mas como explicar o despertar sob a forca, a corda ao redor do pescoço, a relíquia na estalagem, o relato do Pacheco? A incerteza, a vacilação, chegaram a seu ponto culminante, acentuadas pelo fato de que outros personagens sugerem ao Alfonso uma explicação sobrenatural das aventuras. Assim, o inquisidor que, em determinado momento, deterá o Alfonso e o ameaçará com torturas, pergunta-lhe: “Conhece duas princesas da Tunísia, ou melhor, à duas bruxas infames, execráveis vampiros e demônios encarnados?” (pág. 83). E mais tarde Rebeca, anfitriã de Alfonso terá que lhe dizer: “Sabemos perfeitamente que se trata de dois demônios fêmeas e que seus nomes são Emina e Zibedea”. (pág. 144).

Alfonso fica sozinho durante alguns dias e sente que uma vez mais as forças da razão se apropriam dele. Quer dar aos acontecimentos uma explicação “realista”. “Recordei então algumas palavras pronunciadas por Dom Manuel de Sa, governador daquela cidade, que me fizeram pensar que não era inteiramente alheio à misteriosa existência dos Gomélez. Foi ele quem me proporcionou meus dois criados, López e Mosquito, e não havia quem me tirasse da cabeça que tinham obedecido à ordens do governador quando me abandonaram à entrada do nefasto vale dos Irmãos.

“Minhas primas, e mesma Rebeca, haviam-me dito mais de uma, vez que seria submetido a prova. Quem sabe se na estalagem me deram uma beberagem para dormir; nada mais fácil então que me levar dormido até a forca fatal. Pacheco poderia ter perdido seu olho por um acidente e não por causa de sua relação amorosa com os dois enforcados. Sua espantosa história podia ser muito bem uma fábula. Quanto ao ermitão, tão interessado sempre em descobrir meu segredo, era sem dúvida um agente dos Gomélez que tinha o encargo de pôr a prova minha discrição. Por fim, Rebeca, seu irmão, Zoto e o chefe dos ciganos se puseram de acordo tudo para quebrantar meu valor”. (págs. 211-212).

Mas o debate não fica resolvido: diversos pequenos incidentes encaminharão ao Alfonso para a solução sobrenatural. Vê através da janela a duas mulheres que parecem ser as famosas irmãs; mas ao aproximar-se delas, descobre rostos desconhecidos. Lê logo uma história de demônios tão parecida com a sua que confessa: “Cheguei a pensar que, para me enganar, os demônios tinham animado cadáveres de enforcados” (pág. 158).

“*Cheguei a pensá-lo*”: Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação.

Quem vacila nesta história? Advertimo-lo imediatamente: Alfonso, quer dizer o herói, o personagem. É ele quem, ao longo da intriga terá que optar entre duas interpretações. Mas

se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta. O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens.

A vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas, é necessário que o leitor se identifique com um personagem em particular, como no *diabo apaixonado* e o *Manuscrito*? Em outras palavras, é necessário que a vacilação esteja *representada* dentro da obra? A maioria dos textos que cumprem a primeira condição satisfazem também a segunda. Entretanto, há exceções: tal o caso de *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. O leitor se pergunta neste caso pela ressurreição da mulher do conde, fenômeno que contradiz as leis da natureza, mas que parece confirmado por uma série de indícios secundários. Agora bem, nenhum dos personagens compartilha esta vacilação: nem o conde do Athol, que crê firmemente na segunda vida de Vera, nem o velho servente Raymond. Por conseguinte, o leitor não se identifica com nenhum dos personagens, e a vacilação não está representada no texto. Diremos então que esta regra da identificação é uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem cumpri-la; mas a maioria das obras fantásticas se submetem a ela.

Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Este perigo se situa no nível da *interpretação* do texto.

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico.

A situação inversa se observa no caso da poesia. Se pretendermos que a poesia seja simplesmente representativa, o texto poético poderia ser freqüentemente considerado fantástico. Mas o problema nem sequer se expõe: se disser por exemplo que o “eu poético” se remonta pelos ares, não se trata mais que de uma seqüência verbal que deve ser tomada como tal, sem tratar de ir além das palavras.

O fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. Se voltarmos para *Manuscrito*, vemos que esta exigência também se cumpre: por uma parte, nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica dos acontecimentos sobrenaturais evocados; por outra, esses acontecimentos aparecem efetivamente como tais, nos devemos representar isso e não considerar as palavras que os designam como pura combinação de unidades lingüísticas. Em uma frase de Roger Caillois podemos assinalar uma indicação referente a esta propriedade do fantástico: “Este tipo de imagens se situa no centro mesmo do fantástico, a metade do caminho entre o que dei em chamar imagens infinitas e imagens travadas [*entraves*]... As primeiras procuram por princípio a incoerência e rechaçam com teima toda significação. As segundas traduzem textos precisos em símbolos que um dicionário apropriado permite reconverter, termo por termo, em discursos correspondentes” (pág. 172).

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos

evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação "poética". Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três.

Como se inscrevem estas três características no modelo da obra, tal como o expusemos sumariamente no capítulo anterior? A primeira condição nos remete ao aspecto *verbal* do texto, ou, com maior exatidão, ao que se denomina as "visões": o fantástico é um caso particular de "visão ambígua". A segunda condição é mais complexa: por uma parte, relaciona-se com o aspecto *sintático*, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se refere à apreciação dos personagens, relativa aos acontecimentos do conto; estas unidades poderiam receber o nome de "reações", por oposição às "ações" que formam habitualmente a trama da história. Por outra parte, refere-se também ao aspecto *semântico*, posto que se trata de um tema representado: o da percepção e sua notação. Por fim, a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma eleição entre vários modos (e níveis) de leitura.

Podemos considerar agora nossa definição como suficientemente explícita. Para justificá-la plenamente, vamos compara-la uma vez mais com algumas outras. trata-se, esta vez, de definições nas quais será dado observar não os elementos que têm em comum com a primeira, a não ser aqueles pelos quais diferem. De um ponto de vista sistemático, pode-se partir de vários sentidos da palavra "fantástico".

Tomemos para começar o sentido que, embora poucas vezes enunciado, nos ocorre em primeiro lugar (o do dicionário): nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de produzir-se na vida diária, se nos ater-mos aos conhecimentos correntes de cada época relativos ao que pode ou não pode acontecer; assim o *Pequeno Larousse* , o define como aquilo "no qual intervêm seres sobrenaturais: *contos fantásticos*". É possível, em efeito, qualificar de *sobrenaturais* aos acontecimentos; mas o sobrenatural, que é ao mesmo tempo uma categoria literária, não é aqui pertinente. É impossível conceber um gênero capaz de agrupar todas as obras nas quais intervém o sobrenatural e que, por este motivo, teria que abarcar tanto ao Homero como ao Shakespeare, ao Cervantes como ao Goethe. O sobrenatural não caracteriza as obras com suficiente precisão; sua extensão é muito grande.

Outra atitude para situar o fantástico, muito mais difundida entre os teóricos, consiste em se localizar-se do ponto de vista do leitor: não o leitor implícito ao texto, a não ser o leitor real. Tomaremos como representante desta tendência ao H. P. Lovecraft, autor de relatos fantásticos que consagrou uma obra teórica ao sobrenatural na literatura. Para Lovecraft o critério do fantástico não se situa na obra a não ser na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo. "A atmosfera é o mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga a não ser a criação de uma impressão específica. (...) Por tal razão, devemos julgar o conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca. (...) Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas" (pág. 16). Os teóricos do fantástico invocam freqüentemente esse sentimento de medo ou de perplexidade, que a dupla explicação possível é para eles a condição necessária do gênero. Assim, Peter Penzoldt escreve: "Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de terror, que nos obrigam a nos perguntar se o que se tomar por pura imaginação

não é, depois de tudo, realidade" (pág. 9). Caillois, por sua vez, propõe como "pedra fundamental do fantástico", "a impressão de estranheza irredutível" (pág. 30).

Surpreende encontrar, ainda hoje, este tipo de julgamentos em boca de críticos sérios. Se estas declarações são tomadas textualmente, e se a sensação de temor deve encontrar-se no leitor, terei que deduzir (é este acaso o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio de seu leitor. Procurar a sensação de medo nos personagens tampouco permite definir o gênero: em primeiro lugar, os contos de fadas podem ser histórias de terror: tal por exemplo os contos de Perrault (o inverso do que afirma Penzoldt); por outra parte, há relatos fantásticos dos quais está ausente todo sentido de temor: pensemos em textos tão diferentes como *A Princesa Brambilla* de Hoffmann e *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. O temor se relaciona freqüentemente com o fantástico, mas não é uma de suas condições necessárias.

Por estranho que pareça, também se tentou situar o critério do fantástico no próprio autor do relato. Encontramos exemplos deste tipo no Caillois quem, por certo, não teme as contradições. Eis aqui como Caillois faz reviver a imagem romântica do poeta inspirado: "O fantástico requer algo involuntário, súbito, uma interrogação inquieta e não menos inquietante, surta de improviso de não se sabe que trevas, e que seu autor se viu obrigado a tomar tal como vinho…" (pág. 46); ou: "O gênero fantástico mais persuasivo é aquele que provém, não de uma intenção deliberada de desconcertar, a não ser aquele que parece surgir a pesar do autor mesmo da obra, quando não, sem que o advirta", (pág. 169). Os argumentos contra esta "intentional fallacy" são hoje em dia muito conhecidos para voltar a formulá-los.

Ainda menos atenção merecem outros intentos de definição que freqüentemente se aplicam a textos que não são absolutamente fantásticos. Desta maneira, não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo. Nem tampouco como o faz Marcel Schneider na *littérature fantastique en France*: "O fantástico explora o espaço do interior; tem muito que ver com a imaginação, a angústia de viver e a esperança de salvação" (págs. 148-149).

Manuscrito de Saragoça nos deu um exemplo de vacilação entre o real e, por assim dizê-lo, o *ilusório:* perguntávamo-nos se o que se via não era engano ou engano da percepção. Em outras palavras, duvidava-se da interpretação que terei que dar a acontecimentos perceptíveis. Existe outra variedade do fantástico em que a vacilação se situa entre o real e o *imaginário.* No primeiro caso se duvidava, não de que os acontecimentos tivessem acontecido, mas sim de que nossa maneira de compreendê-los tivesse sido exata. No segundo, perguntamo-nos se o que se acredita perceber não é, de fato, produto da imaginação. "Discirno com dificuldade o que vejo com os olhos da realidade do que vê minha imaginação", diz um personagem de Achim von Arnim (pág. 222). Este "engano" pode produzir-se por diversas razões que examinaremos mais adiante; demos aqui um exemplo característico, no que o atribui à loucura: *A princesa Brambilla* de Hoffman.

Durante o carnaval de Roma, a vida do pobre ator Giglio Fava se vê sacudida por acontecimentos estranhos e incompreensíveis. Crê haver-se convertido em um príncipe, apaixonado por uma princesa e ter aventuras incríveis. Agora bem, a maior parte de quem o rodeia lhe asseguram que nada disso acontece, mas sim, que ele, Giglio, voltou-se louco. Tal o que pretende signor Pasquale: "Signor Giglio, sei o que lhe aconteceu; toda Roma sabe: teve você que deixar o teatro porque seu cérebro se perturbou…" (T. III, pág. 27). Há momentos em que o próprio Giglio duvida de sua conduta: "Estava inclusive disposto a pensar que signor Pasquale e Maese Bescapi tinham tido razão ao acreditá-lo um pouco louco" (pág. 42). Desta maneira, Giglio (e o leitor implícito) ficam na dúvida, ignorando se o que o rodeia é ou não produto de sua imaginação.

A este procedimento, simples e muito freqüente, pode opor-se outro que parece ser

muito menos habitual e no que a loucura volta a ser utilizada —mas de maneira diferente— para criar a ambigüidade necessária. Pensamos em *Aurelia* de Nerval. Como se sabe, este livro relata as visões de um personagem durante um período de loucura. O relato está em primeira pessoa; mas o *eu* abrange aparentemente duas pessoas distintas: a do personagem que percebe mundos desconhecidos (vive no passado), e a do narrador que transcreve as impressões do primeiro (e vive no presente). A primeira vista, o fantástico não existe nem para o personagem, que não considera suas visões como produto da loucura mas sim, como uma imagem mais lúcida do mundo (localiza-se, então, no maravilhoso), nem para o narrador, que sabe que provêm da loucura ou do sonho e não da realidade (desde seu ponto de vista, o relato se relaciona simplesmente com o estranho). Mas o texto não funciona assim; Nerval recria a ambigüidade em outro nível precisamente ali onde não a esperava; e *Aurelia* resulta assim uma história fantástica.

Em primeiro lugar, o personagem não está de tudo decidido quanto à interpretação dos fatos: também ele crê às vezes em sua loucura, mas nunca chega à certeza. “Compreendi, à lombriga entre os alienados, que até então tudo não tinha sido para mim mais que ilusões. Entretanto, as promessas que atribuía à deusa Ísis pareciam realizar-se por uma série de provas que estava destinado a sofrer” (pág. 301). Ao mesmo tempo, o narrador não está seguro de que tudo o que o personagem viveu dependa da ilusão; insiste inclusive sobre a verdade de certos feitos relatados: “Interroguei aos vizinhos: ninguém tinha ouvido nada. E entretanto, ainda estou seguro de que o grito era real e que o ar do mundo dos vivos tinha sido estremecido por ele...” (pág. 281).

A ambigüidade depende também do emprego de dois procedimentos de escrita que penetram todo o texto.

Pelo geral, Nerval os utiliza simultaneamente: trata-se do imperfeito e da modelização. Esta última consiste na utilização de certas locuções e introduções que, sem trocar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as duas frases: “chove fora” e “Talvez chove fora” se referem ao mesmo feito; mas a segunda indica, além disso, a incerteza em que se encontra o sujeito falante, no relativo à verdade da frase enunciada. Ele imperfeito tem um sentido semelhante: se disser “Eu queria a *Aurelia*”, não preciso se ainda a sigo querendo; a continuidade é possível, mas por regra geral, pouco provável.

Agora, todo o texto de *Aurelia* está impregnado por estes dois procedimentos. poderiam-se citar páginas inteiras que corroborassem nossa afirmação. Vejamos alguns exemplos tomados ao azar: “*Parecia-me* entrar em uma casa conhecida... Uma velha faxineira a quem chamava Margarida e *que me parecia* conhecer desde menino me disse. . . E *tinha a idéia de que* a alma de meu antepassado estava nesse pássaro... *Acreditei cair* em um abismo que atravessava o globo. *Sentia-me* levado sem sofrimento por uma corrente de metal fundido. . . *Tive a sensação* de que essas correntes estavam compostas por almas vivas, em estado molecular... *Resultava claro para mim* que os antepassados tomassem a forma de certos animais para nos visitar sobre a terra...” (págs. 259-260) etc. Se estas locuções não existissem, estaríamos dentro do mundo do maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, achamo-nos agora em ambos os mundos de uma vez. O imperfeito introduz, além disso, uma distância entre o personagem e o narrador, de maneira que não conhecemos a posição deste último.

Por uma série de incisões, o narrador toma distância com respeito aos outros homens, ao “homem normal”, ou, dito com maior exatidão, ao emprego corrente de certas palavras (neste sentido, a linguagem é o tema principal de *Aurelia*). “Recobrando aquilo que os homens chamam razão”, diz em certa oportunidade. E em outra: “Mas parece que se tratava de uma ilusão de minha vista” (pág. 265). Ou: “Minhas ações, aparentemente insensatas,

estavam submetidas ao que se chama ilusão, segundo a razão humana" (pág. 256). Analisemos esta frase: as ações são "insensatas" (referência ao natural) mas tão só "na aparência" (referência ao sobrenatural); estão submetidas... à ilusão (referência ao natural), ou mas bem, não, "ao que se chama ilusão" (referência ao sobrenatural); além disso, o imperfeito significa que não é o narrador presente quem pensa assim, a não ser o personagem de antigamente. E além esta frase, resumo de toda a ambigüidade de *Aurelia*: "Uma série de visões, talvez insensatas" (pág. 257). O narrador toma assim distancia com respeito ao homem "normal" e se aproxima do personagem: ao mesmo tempo a certeza de que se trata de loucura deixa espaço à dúvida. Agora bem, o narrador irá mais longe: retomará abertamente a tese do personagem, ou seja, que loucura e sonho não são mais que uma razão superior. Vejamos o que neste sentido dizia o personagem (pág. 266): "Os relatos de quem me tinha visto assim me causavam uma sorte de irritação quando percebia que se atribuía à aberração do espírito os movimentos ou as palavras que coincidiam com as diversas fases do que para mim era uma série de acontecimentos lógicos" (ao que a frase de Edgar Alan Poe responde o seguinte: "A ciência não nos ensinou ainda se a loucura é ou não o alto da inteligência", H. G. S., pág. 95). E também: "Com a idéia que me tinha feito sobre o sonho, como capaz de abrir ao homem uma comunicação com o mundo dos espíritos, esperava..." (pág. 290). Mas vejamos como fala o narrador: "vou tratar… de transcrever as impressões de uma larga enfermidade que transcorreu por inteiro nos mistérios de meu espírito; e não sei por que emprego este termo enfermidade, pois jamais no que se refere, me senti melhor. Às vezes acreditava que minha força e minha atividade se duplicaram; a imaginação me trazia delícias infinitas (págs. 251-252). Ou: "Seja como for, acredito que a imaginação humana não inventou nada que não seja certo, neste mundo ou nos outros, e não podia duvidar do que tinha *visto* tão claramente" (pág. 276). Nestes dois fragmentos, o narrador parece declarar abertamente que o que viu durante sua pretendida loucura não é mais que uma parte da realidade, e que, por conseqüência, não esteve nunca doente. Mas se cada um das passagens começa em presente, a última proposição volta a estar em imperfeita: reintroduz a ambigüidade na percepção do leitor. O exemplo inverso se encontra nas últimas frases de *Aurelia*: "Podia julgar de maneira mais sã o mundo de ilusões no que tinha vivido durante certo tempo. Entretanto, sinto-me ditoso das convicções que adquiri…" (pág. 315). A primeira proposição parece remeter todo o anterior ao mundo da loucura; mas então, como explicar essa dita pelas convicções adquiridas? *Aurelia* constitui assim um exemplar original e perfeito da ambigüidade fantástica. Esta ambigüidade gira, sem dúvida, em torno da loucura; mas em tanto que em Hoffmann nos perguntávamos se o personagem estava ou não louco, aqui sabemos de antemão que seu comportamento se chama loucura; o que se trata de saber (e é aqui para onde aponta a vacilação) é se a loucura não é, de fato, uma razão superior. No caso anterior, a vacilação se referia à percepção; no que acabamos de estudar, concerne à linguagem. Com Hoffmann, vacila-se sobre o nome que tem que dar-se a certos acontecimentos; com Nerval, a vacilação se localiza dentro do nome, quer dizer, em seu sentido.

3. O ESTRANHO E O MARAVILHOSO

O gênero fantástico, sempre evanescente. —Fantástico-estranho. —As "desculpas" do fantástico. —Fantástico e verossímil. —O estranho puro. —Edgar Alan Poe e a experiência dos limites. —O fantástico e a novela policial. —A síntese de ambos: *O quarto ardente*. —O fantástico-maravilhoso. —*A morta apaixonada* e a metamorfose do cadáver. —O maravilhoso puro. —Os contos de fadas. —Subdivisões: o maravilhoso hiperbólico, exótico, instrumental e científico (a ficção científica). —Elogio do maravilhoso.

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da "realidade", tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

O fantástico tem pois uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. Um dos grandes períodos da literatura sobrenatural, o da novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situação. Em efeito, dentro da novela negra se distinguem duas tendências: a do sobrenatural explicado (do "estranho", por assim dizê-lo), tal como aparece nas novelas de Clara Reeves e da Ann Radcliffe; e a do sobrenatural aceito (ou do "maravilhoso"), que compreende as obras do Horace Walpole, M. G. Lewis, e Mathurin. Nelas não aparece o fantástico propriamente dito, a não ser tão só os gêneros que lhe são próximos. Dito com maior exatidão, o efeito do fantástico se produz somente durante uma parte da leitura: na Ann Radcliffe, antes de que estejamos seguros de que tudo o que aconteceu pode receber uma explicação racional; em Lewis, antes de que estejamos persuadidos de que os acontecimentos sobrenaturais não receberão nenhuma explicação. Uma vez terminado o livro, compreendemos —em ambos os casos— que o fantástico não existiu. Podemos nos perguntar até que ponto tem validez uma definição de gênero que permitiria que a obra "trocasse de gênero" ante a aparição de uma simples frase como a seguinte: "Nesse momento, despertou e viu as paredes de seu quarto..." Entretanto, nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. Semelhante categoria não teria, por outra parte, nada de excepcional. A definição clássica do *presente*, por exemplo, descreve-nos isso como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por conseqüência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente.

Aqui também se expõe o problema da unidade da obra. Consideramos esta unidade como uma evidência incontrovertível e temos por sacrílego todo corte praticado em um texto (segundo a técnica do *Reader's Digest*). Mas as coisas são, sem dúvida, mais complexas; não esqueçamos que na escola, onde se produz a primeira experiência da literatura, e que é, ao mesmo tempo, uma das mais importantes, só se lêem "partes escolhidas" ou "extratos" das obras. Um certo fetichismo do livro segue vivo na atualidade: a obra se transforma de uma vez em objeto precioso e imóvel e em símbolo de plenitude; o corte se converte assim em um equivalente da castração. Quanto mais livre a atitude dê um Khlebnikov, que compunha poemas com fragmentos de poemas anteriores e que encorajava aos redatores e inclusive aos

tipógrafos a corrigir seu texto! Só a identificação do livro com o sujeito explica o horror que inspira o corte.

Assim que se examinam em forma isolada as partes da obra, pode-se pôr provisoriamente entre parêntese o fim do relato; isto nos permitiria incorporar ao fantástico um número de textos muito maior. A edição de *Manuscrito de Saragoça* atualmente em circulação oferece uma boa prova: privado de seu final, no que a vacilação desaparece, o livro pertence por inteiro ao fantástico. Charles Nodier, um dos pioneiros do fantástico na França, tinha plena consciência deste fato e o trata em um de seus contos, *Inés das Serras*. Este texto se compõe de duas partes sensivelmente iguais; o final da primeira nos some na perplexidade: não sabemos como explicar os fenômenos estranhos que se produzem; entretanto, tampouco estamos dispostos a admitir o sobrenatural com tanta facilidade como o natural. O narrador vacila então entre duas condutas: interromper seu relato nesse ponto (e ficar no fantástico) ou continuar (e, portanto, sair do fantástico). Por sua parte, declara a seus ouvintes que prefere deter-se, e se justifica desta maneira: "Qualquer outro desenlace seria vicioso pois modificaria a natureza de meu relato" (pág. 697).

Entretanto seria errôneo pretender que o fantástico só pode existir em uma parte da obra. Há textos que conservam a ambigüidade até o final, quer dizer, além desse final. Uma vez fechado o livro, a ambigüidade subsiste. Um exemplo notável o constitui, neste caso, a novela do Henry James *A volta do parafuso:* o texto não nos permitirá decidir se os fantasmas rondam a velha propriedade, ou se trata das alucinações da governanta, vítima do clima inquietante que a rodeia. Na literatura francesa, a novela de Prosper Mérimée, *A Vênus de Ille*, oferece um exemplo perfeito dessa ambigüidade. Uma estátua parece animar-se e matar a um recém casado; mas ficamos no "parece" e não alcançamos nunca a certeza.

Seja como for, não é possível excluir de uma análise do fantástico, o maravilhoso e o estranho, gêneros aos quais se sobrepõe. Mas tampouco devemos esquecer que, como o diz Louis Vax, "a arte fantástica ideal sabe manter-se na indecisão" (pág. 98).

Examinemos com mais estes atenção dois vizinhos. Advirtamos que em cada um dos casos surge um sub-gênero transitivo: entre o fantástico e o estranho, por uma parte, e o fantástico e o maravilhoso, por outra. Estes sub-gêneros compreendem as obras que mantêm comprido tempo a vacilação fantástica, mas acabam finalmente no maravilhoso ou o estranho. Estas subdivisões poderiam representar-se mediante o seguinte diagrama:

*

*(*trad.*): Estranho-puro; Fantástico-estranho; Fantástico-maravilhoso; Maravilhoso-puro

No gráfico, o fantástico puro estaria representado pela linha do meio que separa fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde à natureza do fantástico, fronteira entre dois territórios vizinhos.

Comecemos por fantástico-estranho. Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. A crítica descreveu (e freqüentemente condenou) esta variedade com o nome de "*sobrenatural explicado*".

Daremos como exemplo do fantástico-extranho o mesmo *Manuscrito de Saragoça*.

Todos os milagres estão racionalmente explicados ao final do relato. Alfonso encontra em uma gruta ao ermitão que o tinha recebido ao princípio, e que é o grande sheik dos Gomélez em pessoa. Este lhe revela o mecanismo dos acontecimentos acontecidos até esse momento: "Dom Emanuel de Sa, governador de Cádiz, é um dos iniciados. Tinha-te enviado ao López e a Mosquito que lhe abandonaram nas fontes do Alcornoque (...) Mercê a uma bebida hipnótica puderam trasportá-lo sob a forca dos irmãos Zoto, onde despertou à manhã seguinte. dali chegou até minha ermida onde encontrou o terrível possesso Pacheco que é, em realidade, um bailarino basco. (...) Ao dia seguinte, passou por uma prova muito mais cruel: a falsa Inquisição que te ameaçou com horríveis tortura mas que não conseguiu dobrar sua coragem" (trad. alemã, pág. 734), etc.

Como se sabe, até esse momento a dúvida se mantinha entre dois pólos: a existência do sobrenatural e uma série de explicações racionais. Enumeremos agora os tipos de explicação que tentam reduzir o sobrenatural: está, em primeiro lugar, o azar, as coincidências —pois no mundo sobrenatural não há azar, pelo contrário, reina o que se pode chamar o "pandeterminismo" (o azar será a explicação que reduz o sobrenatural em *Inés das Serras*); segue logo o sonho (solução proposta no diabo apaixonado), a influência das drogas (os sonhos do Alfonso durante a primeira noite), os enganos, os jogos trocados (solução essencial no *Manuscrito de Saragoça*), a ilusão dos sentidos (mais adiante veremos alguns exemplos com *A morte apaixonada* por Gautier e *O quarto ardente* do J. D. Carr), por fim, a loucura como em *A princesa Brambilla*. Existem evidentemente dois grupos de "desculpas" que correspondem à oposição real-imaginário e real-ilusório. No primeiro grupo não se produziu nenhum feito sobrenatural, pois não se produziu nada: o que se acreditava ver não era mais que o fruto de uma imaginação desordenada (sonho, loucura, drogas) . No segundo, os acontecimentos ocorreram realmente, mas se deixam explicar por vias racionais (casualidades, enganos, ilusões).

Terá que recordar que nas definições do fantástico, atadas mais acima, a solução racional se dava como "completamente desprovida de probabilidade interna" (Soloviov) ou como "uma porta suficientemente estreita como para não poder ser utilizada" (M. R. James). De fato, as soluções realistas que recebem o *Manuscrito de Saragoça ou Inés das Serras* são absolutamente inverossímeis; pelo contrário, as soluções sobrenaturais tivessem sido verossímeis. No conto de Nodier a coincidência é muito artificial; quanto ao *Manuscrito*, o autor não tenta nem sequer lhe dar um final acreditável: a história do tesouro, da gruta da montanha, do império dos Gomélez é mais difícil de admitir que a da mulher transformada em carniça. Por conseguinte, o verossímil não se opõe absolutamente ao fantástico: o primeiro é uma categoria que aponta à coerência interna, à submissão ao gênero, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e do personagem. Dentro do gênero fantástico, é verossímil que se dêem reações "fantásticas".

Junto com estes casos, nos que nos encontramos no estranho um pouco a nosso pesar, por necessidade de explicar o fantástico, existe também o estranho puro. Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e o leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar. Vemos porque a definição é ampla e imprecisa, como também o é o gênero que descreve: diferente do fantástico, o estranho não é um gênero bem delimitado; dito com mais exatidão, só está limitado pelo lado do fantástico; por outro lado, dissolve-se no campo geral da literatura (as novelas de Dostoievsky, por exemplo, podem localizar-se na categoria do estranho). Segundo Freud, o sentimento do estranho (das *Unheimliche)* relacionaria-se com a aparição de uma

imagem originada na infância do indivíduo ou da raça (isto seria uma hipótese que fica por verificar, pois não há uma coincidência perfeita entre esse emprego do termo e o nosso). A pura literatura de horror pertence ao estranho; muitas obras do Ambrose Bierce poderiam nos servir aqui de exemplo.

Como vemos, o estranho não cumpre mais que uma das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular, a do medo. relaciona-se unicamente com os sentimentos das pessoas e não com um acontecimento material que desafia a razão (o maravilhoso, pelo contrário, terá que caracterizar-se exclusivamente pela existência de feitos sobrenaturais, sem implicar a reação que provocam nos personagens).

Um conto do Edgar Poe, *A queda da casa Usher* ilustra o estranho próximo ao fantástico. O narrador chega uma noite à casa, chamado por seu amigo Roderick Usher quem lhe pede que o acompanhe durante um certo tempo. Roderick é um ser hipersensível, nervoso, que adora a sua irmã, nesse momento gravemente doente. Esta morre uns dias depois, e os dois amigos, em lugar de enterrá-la, colocam o corpo em um dos porões da casa. Transcorrem alguns dias; durante uma noite de tormenta, enquanto os dois homens se encontram em uma habitação em que o narrador lê em alta voz uma antiga história de cavalaria, os sons descritos na crônica parecem ser o eco dos ruídos que se ouvem na casa. Por fim, Roderick Usher fica de pé, e diz, com voz baixa: “Enterramo-la viva!” (N.H.E., pág. 105). E em efeito, a porta se abre, e a irmã aparece na soleira. Roderick e sua irmã se abraçam e caem mortos. O narrador foge da casa, bem a tempo para vê-la desmoronar-se no lago vizinho.

O estranho tem aqui duas fontes. A primeira está constituída por coincidências (tantas como em uma história em que intervém o sobrenatural explicado). A ressurreição da irmã e a queda da casa depois da morte de seus habitantes poderia parecer sobrenatural; mas Poe não deixa de explicar racionalmente ambas as circunstâncias. A respeito da casa escreve o seguinte: “O olho de um observador minucioso tivesse descoberto talvez uma fissura apenas perceptível que, partindo do teto da fachada se abria um caminho em *ziguezague através* da parede e ia perder se nas funestas águas do lago” (pág. 90). E a respeito de lady Madeline: “Crise freqüentes, embora passageiras, era o singular diagnóstico” (pág. 94). Por conseguinte, a explicação sobrenatural só está sugerida e não é necessário aceitá-la.

A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não se relaciona com o fantástico a não ser com o que poderia chamar uma “experiência dos limites”, e que caracteriza o conjunto da obra de Poe. Baudelaire já dizia dele: “Ninguém relatou com mais magia que ele, as *exceções* da vida humana e da natureza”; e Dostoievsky: “ Poe escolhe quase sempre a realidade mais excepcional, põe seu personagem na situação mais excepcional, no plano exterior ou psicológico...” (Por outra parte, Poe escreveu sobre este tema um conto “meta-extranho”, titulado *O anjo do estranho).* Na queda da casa Usher o que perturba ao leitor é o estado estranhamente doentio dos irmãos. Em outras obras, o que terá que provocar o mesmo efeito serão as cenas de crueldade, a complacência no mal, o crime. A sensação de estranheza parte, pois, dos temas evocados, ligados a tabus mais ou menos antigos. Se admitirmos que a experiência primitiva está constituída pela transgressão, é possível aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho.

Desta maneira, o fantástico resulta, em definitivo, excluído da *casa de Usher*. Em termos gerais, não há, na obra de Poe, contos fantásticos em sentido estrito, excetuando talvez as *Lembranças do Mr. Bedloe* e *O gato preto*. Quase todas suas narrações dependem do estranho, e só algumas do maravilhoso. Entretanto, tanto pelos temas como pelas técnicas que elaborou, Poe está muito perto dos autores do fantástico.

Sabemos também que Poe deu origem à novela policial contemporânea, e esta cercania não é fruto da casualidade; freqüentemente se afirma, por outro lado, que os contos policiais substituíram os contos de fantasmas. Esclareçamos a natureza desta relação. A

novela policial com enigmas, em que se trata de descobrir a identidade do culpado, está construída da seguinte maneira: por uma parte, propõem-se várias soluções fáceis, a primeira vista tentadoras, que entretanto, resultam falsas; por outra parte, há uma solução absolutamente inverossímil, a qual só se chegará ao final, e que resultará ser a única verdadeira. Vimos já o que emparenta a novela policial com o conto fantástico. Recordemos as definições de Soloviov e de James: o relato fantástico tem também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, e a outra inverossímil e racional. Na novela policial, basta que a dificuldade desta segunda solução seja tão grande que chegue a "desafiar a razão", para que estejamos dispostos a aceitar a existência do sobrenatural mais que a falta de toda explicação. Temos um exemplo clássico: *O caso dos dez negrinhos* de Agatha Christie. Dez personagens se encontram presos em uma ilha; lhes anuncia (por disco) que todos terão que morrer, castigados por um crime que a lei não pode condenar; além disso, a natureza da morte de cada um deles se encontra descrita no canto dos "*Dez negrinhos*". Os condenados —e junto com eles o leitor— tratam em vão de descobrir quem executa os sucessivos castigos: estão sozinhos nas ilha, morrem um após o outro, cada um conforme o anunciou a canção; até o último que —e isto é o que produz a impressão do sobrenatural—, não se suicida mas sim é assassinado. Nenhuma explicação racional parece possível, terá que admitir a existência de seres invisíveis ou de espíritos. Por certo, esta hipótese não é verdadeiramente necessária e o leitor receberá a explicação racional. A novela policial com enigmas se relaciona com o fantástico, mas é, ao mesmo tempo seu oposto: nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural, em tanto que a novela policial, uma vez concluída, não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. Por outro lado, esta comparação só é válida para um certo tipo de novela policial com enigmas (o local fechado) e um certo tipo de relato estranho (o sobrenatural explicado). Além disso, em um e outro gênero, o acento não recai sobre os mesmos elementos: na novela policial está posto sobre a solução do enigma; nos textos relacionados com o estranho (como no conto fantástico), sobre as reações provocadas por esse enigma. Desta proximidade estrutural, resulta, entretanto, uma semelhança que é preciso assinalar.

Ao estudar a relação entre novelas policiais e histórias fantásticas, não pode deixar de examinar com cuidado a obra do John Dickson Carr. Um de seus livros expõe o problema de maneira exemplar: referimos ao *quarto ardente*. Como na novela da Agatha Christie, encontramo-nos frente a um problema que a razão não pode aparentemente resolver, quatro homens abrem uma cripta em que, pouco dias antes foi depositado um cadáver; mas a cripta está vazia, e não é possível que durante esse tempo alguém a tenha aberto. Mais ainda: ao longo da história se fala de fantasmas e de fenômenos sobrenaturais. O crime que se levou a cabo tem uma testemunha, e essa testemunha assegura ter visto a assassina abandonar a habitação da vítima atravessando a parede, por um lugar onde duzentos anos antes tinha existido uma porta. Por outra parte, uma das pessoas implicadas no assunto, uma moça, crê ser uma feiticeira, ou, mais exatamente, uma envenenadora (a morte tinha sido provocada pelo veneno) que pertenceria a um tipo especial de seres humanos: os *não-mortos*. "Em uma palavra, os não-mortos são aquela pessoas —principalmente mulheres— que foram condenadas a morte por crime de envenenamento, e cujos corpos foram queimados na fogueira, mortos ou vivos", esclarece-se mais adiante (pág. 167). Agora bem, ao folhear um manuscrito que recebeu da editorial onde trabalha. Stevens, o marido desta mulher, vê em uma fotografia que leva a seguinte lenda: *Enjoe d'Aubray, guilhotinada por assassinato em* 1861. E o texto prossegue com estas palavras: "Era uma fotografia da própria mulher do Stevens" (pág. 18). Como explicar que a mulher fora, perto de setenta anos depois, a mesma pessoa que uma célebre envenenadora do século XIX, e além disso guilhotinada? De maneira muito singela, segundo a mulher do Stevens, que está disposta assumir as responsabilidades do crime atual. Uma série de coincidências suplementares parece confirmar a presença do

sobrenatural. Por fim, a chegada de um detetive começa a esclarecer tudo. A mulher que tinha sido vista atravessando a parede não era mais que ilusão óptica provocada por um espelho. O cadáver não tinha sido desaparecido mas sim estava habilmente escondido. A jovem Enjoe Stevens nada tinha em comum com as envenenadoras mortas desde antigamente, como se tinha pretendido fazer acreditar. Toda a atmosfera sobrenatural tinha sido criada pelo assassino com o fim de complicar o assunto e desviar as suspeitas. Mesmo que não se chegue a castigá-los, os verdadeiros culpados são descobertos.

Segue logo um epílogo graças ao qual *O quarto ardente* se separa da classe das novelas policiais que evocam simplesmente o sobrenatural, para entrar na dos relatos fantásticos. Reaparece Enjoe, que volta a pensar no assunto; simultaneamente, ressurge o fantástico. Enjoe afirma (ao leitor) que ela é a verdadeira envenenadora, que, em realidade, o detetive era amigo seu (o qual é certo) e que toda sua explicação racional estava destinada a salvá-la ("Foi realmente muito hábil ao lhes dar uma explicação, um raciocínio que tivesse em conta tão só as três dimensões e o obstáculo das paredes de pedra") (pág. 237).

O mundo dos não-mortos retoma seus direitos, e junto com ele, o fantástico: vacilamos a respeito da solução a escolher. Mas terá que admitir que, finalmente, trata-se aqui menos de uma semelhança entre dois gêneros que de sua síntese.

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão.

A morta apaixonada de Théophile Gautier pode servir de exemplo. É a história de um monge que, o dia de sua ordenação, apaixona-se pela cortesã Clarimunda. Depois de alguns encontros furtivos, Romualdo (esse é o nome do monge) assiste à morte da Clarimunda. A partir desse dia, a mulher começa a aparecer em seus sonhos. Esses sonhos têm, por outra parte, uma propriedade estranha: em lugar de formar-se a partir das impressões da jornada, constituem um relato contínuo. Em seus sonhos, Romualdo já não leva a existência austera de um monge, mas sim vive em Veneza, em meio da luxuosidade de festas ininterruptas. E, ao mesmo tempo, constata que Clarimunda se mantém viva graças a seu sangue, da que se alimenta durante a noite...

Até esse momento, todos os acontecimentos podem ter uma explicação racional, proporcionada, em grande parte, pelo sonho ("Deus queira que seja um sonho!" [pág. 79], exclama Romualdo, assemelhando-se nisto ao Alvaro de *O diabo apaixonado*), e em parte também pelas ilusões dos sentidos: "Uma noite, enquanto eu passeava pelos atalhos rodeados de arbustos de meu jardim, *pareceu-me* ver, através da pracinha, uma forma de mulher" (pág. 93); "Por um instante, *acreditei* inclusive ter visto mover seus pés..." (pág. 97); "*Não sei se aquilo era uma ilusão ou o reflexo do abajur, mas se houvesse dito que o sangue voltava para circular baixo essa palidez sem brilho"* (pág. 99) etc. Por último, há uma série de acontecimentos que podem ser considerados como simplesmente estranhos e devidos à casualidade, mas Romualdo está disposto a ver neles a intervenção do diabo: "O estranho desta aventura, a beleza natural [!] da Clarimunda, o brilho fosforescente de seus olhos, o contato ardente de sua mão, a confusão em que me tinha sumido, a mudança súbita que se operou em mim, demonstravam-me claramente a presença do diabo, e aquela mão acetinada não era talvez maior que a luva que cobria sua garra" (pág. 90).

Pode ser o diabo, em efeito, mas também pode ser a simples casualidade. Até aqui permanecemos no fantástico puro. Mas nesse momento se produz um acontecimento que faz

virar o relato. Outro abade, Serapião, se inteira (não se sabe como) da aventura de Romualdo. Leva ao jovem monge até o cemitério onde descansa Clarimunda; desenterra o ataúde, abre-o e Clarimunda aparece tão fresca como o dia de sua morte, com uma gota de sangue sobre seus lábios. .. Cheio de piedosa cólera, o abade Serapião lança água benta sobre o cadáver. "Assim que a pobre Clarimunda foi tocada pelo santo rocio, seu formoso corpo se desfez em pó e não foi mais que uma horrível mescla relatório de ossos e cinzas semi-carbônizados" (pág. 116). Toda esta cena, e em particular a metamorfose do cadáver, não pode ser explicada pelas leis da natureza tal como são reconhecidas; estamos, pois, no terreno do fantástico-maravilhoso.

Um exemplo semelhante se encontra em *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. Também aqui, ao longo de todo o relato se pode vacilar entre acreditar na vida depois da morte ou pensar que o conde que acredita nela está louco. Mas ao final, o conde descobre em seu quarto a chave da tumba de Vera, chave que ele mesmo tinha jogado dentro da tumba; terá que acreditar então, que é Vera,, a morta, quem a levou ali.

Existe finalmente um "maravilhoso puro" que, como o estranho, não tem limites definidos (vimos no capítulo anterior que há obras muito diversas que contêm elementos do maravilhoso). No caso da maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos.

Vê-se —assinalemo-lo ao passar— até que ponto resultava arbitrária a antiga distinção entre forma e conteúdo: o acontecimento evocado, que pertencia tradicionalmente ao "conteúdo", transforma-se aqui em um elemento "formal". O contrário é também certo: o procedimento estilístico (e por conseqüência "formal") de modelização pode ter, como vimos na *Aurelia*, um conteúdo preciso.

Costuma-se a relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural. Os contos de Hoffmann exemplificam bem esta diferença: *Quebra-nozes e o rei dos ratos, O menino estrangeiro, A noiva do rei* pertencem, por características de escritura, ao conto de fadas; *A eleição de uma noiva*, no que o sobrenatural conserva o mesmo status, não é um conto de fadas. *As mil e uma noites* teria que ser caracterizado como uma série de contos maravilhosos mais que como contos de fadas (assunto que exigiria um estudo especial). Para marcar com precisão o maravilhoso puro, convém eliminar deste gênero diversos tipos de relatos, nos quais o sobrenatural recebe ainda uma certa justificação.

1. poderia-se falar, em primeiro lugar, de um *maravilhoso hiperbólico.* Neste caso, os fenômenos são sobrenaturais só por suas dimensões, superiores às que nos resultam familiares. Assim, nas *mil e uma noites*, Simbad o marinho assegura ter visto "peixes de cem e duzentos cotovelos de longitude" ou "serpentes tão grosas e largas que tivessem podido tragar um elefante" (pág. 241). Mas talvez se trata de uma simples maneira de expressar-se (estudaremos este assunto ao tratar a interpretação poética ou alegórica do texto); poderia dizer-se, também, retomando um provérbio, que "os olhos do medo são grandes". De todos os modos, esse tipo de sobrenatural não violenta muito a razão.

2. Bastante próximo a esta primeira variedade do maravilhoso encontramos o *maravilhoso exótico.* Relatam-se ali acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito dos contos não conhece as regiões nas que se desenvolvem os acontecimentos; por conseqüência, não há motivo para pô-los em dúvida. A segunda viagem do Simbad proporciona alguns exemplos excelentes. Descreve-se ao

princípio o pássaro ruc, de dimensões prodigiosas: seu tamanho lhe permitia ocultar o sol, e "uma das patas do ave. . . era tão grosa como um grosso tronco de árvore" (pág. 241). É indubitável que este pássaro não existe na zoologia contemporânea; mas os ouvintes de Simbad estavam longe desta certeza e, cinco séculos depois, o próprio Galland afirma: "Marco Pólo em suas viagens, assim como também o Pai Martini, em sua história da China, falam desse pássaro", etc. Um pouco mais adiante, Simbad descreve da mesma maneira o rinoceronte, que, entretanto, nos é bem conhecido: "Na mesma ilha há rinocerontes, que são animais mais pequenos que o elefante e maiores que o búfalo; têm um corno sobre o nariz, que mede aproximadamente um cotovelo de comprimento; este corno é sólido e está falho de um extremo ao outro. Em sua superfície se vêem traços brancos que representam a figura de um homem. O rinoceronte luta contra o elefante, atravessa-o com seu corno por debaixo do ventre, levanta-o e o coloca sobre a cabeça; mas como o sangue e a graxa do elefante caem sobre seus olhos e o cegam, o rinoceronte cai a terra e, coisa estranha [em efeito] o pássaro ruc se equilibra sobre eles, e toma entre seus agarra e os leva de alimento a seus pombinhos" (págs. 244-245). Este fragmento mostra, pela mescla de elementos naturais e sobrenaturais, o caráter particular do maravilhoso exótico. Evidentemente, a mescla só existe para nós, leitores modernos, já que o narrador implícito do conto situa tudo no mesmo nível (o do "natural").

3. Uma terceira variedade do maravilhoso poderia ser chamada o *maravilhoso instrumental*. Aparecem aqui pequenos *gadgets*, adiantamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas depois de tudo, perfeitamente possíveis. Na *História do príncipe Ahmed* das *mil e uma noites*, por exemplo, esses instrumentos maravilhosos são, ao princípio, um tapete mágico, uma maçã que cura, uma luneta de longo alcance; na atualidade, o helicóptero, os antibióticos ou as lentes longo alcance, dotados dessas mesmas qualidades, não dependem absolutamente do maravilhoso; o mesmo acontece com o cavalo que voa na *História do cavalo encantado*, ou com a pedra que gira na *História de Alí Babá:* basta pensar em um filme de espionagem recente *(A loira desafia ao F.B.I.)*, no que aparece uma caixa de segurança secreta que só se abre quando seu dono pronuncia certas palavras. Terá que distinguir esses objetos, produtos da habilidade humana, de certos instrumentos às vezes aparentemente semelhantes, mas de origem mágica e que servem para ficar em comunicação com os outros mundos: assim, o lâmpada e o anel do Aladin, ou o cavalo na *História do terceiro calendário*, que pertence a outra variedade do maravilhoso.

4. O maravilhoso instrumental nos levou muito perto do que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso cientista*, e que hoje se denomina ficção científica. Aqui, o sobrenatural está explicado de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Na época do relato fantástico, o que pertence ao maravilhoso cientista são as histórias nas que intervém o magnetismo. O magnetismo explica "cientificamente" acontecimentos sobrenaturais, mas o magnetismo em si depende do sobrenatural. Tais, por exemplo, *O espectro noivo* ou *O magnetizador* de Hoffmann, ou *A verdade sobre o caso do senhor Valdemar* de Poe, ou *Um louco ?* de Maupassant. Quando não se desliza para a alegoria, a ficção científica atual obedece ao mesmo mecanismo. trata-se de relatos nos que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de maneira perfeitamente lógica. Possuem, do mesmo modo, uma estrutura da intriga, diferente da do conto fantástico; no capítulo X voltaremos a tratar este ponto.

A todas estas variedades de maravilhoso "desculpado", justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de maneira nenhuma. Não temos por que nos deter nisto: por um lado, porque os elementos do maravilhoso em tanto temas, serão examinados mais adiante (caps. VII-VIII). Por outro, porque a aspiração ao maravilhoso em tanto fenômeno antropológico supera o marco de um estudo que pretende ser literário. Isto será tanto menos de lamentar quanto que desde este ponto de vista, o maravilhoso foi objeto de trabalhos muito penetrantes; a maneira de conclusão, extraio de um deles, *Le miroir du*

merveileux de Pierre Mabille, uma frase que define com precisão o sentido do maravilhoso: "Mais à frente da pulverização, da curiosidade, de todas as emoções que brindam os relatos, os contos e as lendas, além da necessidade de distrair-se, de esquecer, de procurar-se sensações agradáveis e aterradoras, a finalidade real da viagem maravilhosa é, e já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal" (pág. 24).

4. A POESIA E A ALEGORIA

Novos perigos para o fantástico. —Poesia e ficção: a categoria de representatividade. —A poesia como opacidade do texto. —Dois sonhos tirados da *Aurelia*. —Sentido alegórico e sentido literal. —Definições da alegoria. —Perrault e Daudet. —A alegoria indireta *(A pele de onagro e Vera,).* —A alegoria vacilante: Hoffmann e Edgar Alan Poe. —A antialegoría: *O nariz* de Gogol.

Já vimos quais são os perigos que espreitam ao fantástico em um primeiro nível, quer dizer, aquele no qual o leitor implícito julga os acontecimentos relatados identificando-se com o personagem. Estes perigos são simétricos e inversos: ou o leitor admite que esses acontecimentos aparentemente sobrenaturais são suscetíveis de receber uma explicação racional, com o que se passa do fantástico ao estranho, ou admite sua existência como tais, e estamos então no terreno do maravilhoso.

Mas os perigos que corre o fantástico não se detêm aqui. Se passarmos a outro nível, aquele onde o leitor —sempre implícito— se pergunta não pela natureza dos acontecimentos, mas sim pela do texto mesmo que os evoca, vemos, uma vez mais, o fantástico ameaçado em

sua própria existência. Isto terá que nos levar a outro problema e, para resolvê-lo, deveremos especificar as relações do fantástico com dois gêneros vizinhos: a *poesia* e a *alegoria*. Esta articulação é mais complexa que a que regia as relações do fantástico com o estranho e o maravilhoso. Em primeiro lugar, porque o gênero, que por um lado se opõe à poesia e por outro à alegoria, não é exclusivamente o fantástico a não ser um conjunto muito mais vasto, do qual o fantástico forma parte. Em segundo lugar, porque a diferença do estranho e o maravilhoso, a poesia e a alegoria não se encontram, gênero (do qual o fantástico não é mais que uma subdivisão), entre si, em oposição; cada uma se opõe individualmente a outro e este gênero não é o mesmo nos dois casos. Portanto, é necessário estudar ambas as oposições em forma separada.

Comecemos pela mais singela: *poesia e ficção.* Vimos, do começo deste estudo, que toda oposição entre dois gêneros deve apoiar-se em uma propriedade estrutural da obra literária. Esta propriedade é a natureza mesma do discurso, que pode ser representativo, ou não. O termo "representativo" deve ser dirigido com cuidado. A literatura não é representativa, no sentido em que podem sê-lo certas frases do discurso cotidiano, pois não se refere (no sentido preciso do termo) a nada exterior a ela. Os acontecimentos relatados por um texto literário são "acontecimentos" literários, assim como os personagens são interiores ao texto. Mas negar de fato à literatura todo caráter representativo é confundir a referência com o referente, a aptidão para denotar os objetos com os objetos mesmos. Mais ainda, o caráter representativo rege uma parte da literatura, que resulta cômodo designar com o termo *ficção,* em tanto que a *poesia* não possui esta aptidão para evocar e representar (por outra parte, esta oposição tende a esfumar-se na literatura do século XX). Não é casual que no primeiro caso, os termos empregados correntemente sejam: personagens, ação, atmosfera, marco, etc., quer dizer, termos que designam também uma realidade não textual. Pelo contrário, quando se trata de poesia, tende-se a falar de rimas, de ritmo, de figuras retóricas, etc. Esta oposição, como a maior parte das que se encontram em literatura, não é da ordem de tudo ou nada, mas sim mais o bem degrau. A poesia contém, ela também, elementos representativos; a ficção, por sua parte, tem propriedades que tornam o texto opaco, não transitivo. Mas não por isso a oposição deixa de existir.

Sem pretender fazer aqui a história da poesia, indicaremos que esta concepção de poesia nem sempre foi predominante. A controvérsia foi particularmente enérgica no relativo às figuras de retórica: o que se questionava era se devia ou não converter às figuras em imagens, passar da fórmula à representação. Voltaire, por exemplo, dizia que "para ser boa, uma metáfora deve ser sempre uma imagem; sua índole deve ser tal que um pintor possa representá-la por meio do pincel" *(Remarque sul Corneille).* Esta exigência ingênua, que por outro lado, nunca foi satisfeita por nenhum poeta, foi rebatida a partir do século XVIII; mas terá que esperar, pelo menos na França, a chegada de Mallarmé, para começar a tomar as palavras por palavras, não por imperceptíveis suportes de imagens. Na crítica contemporânea, os formalistas russos foram os primeiros em insistir sobre a intransitividade das imagens poéticas. Chklovski evoca neste sentido "a comparação, que faz Tioutchev, da aurora com demônios surdo-mudos, ou a de Gogol, do céu com as casulas de Deus" (pág. 77). Na atualidade se está de acordo em reconhecer que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, nem sequer no de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, e até nocivo, traduzir esta combinação em termos sensoriais.

Vemos agora por que a leitura poética constitui um obstáculo para o fantástico. Se, ao ler um texto, rechaça-se toda representação e se considera cada frase como uma pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer: exigir, como se recordará, uma reação frente aos acontecimentos tal como se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico só pode subsistir na ficção; a poesia não pode ser fantástica (embora existam

antologias de “poesia fantástica”...). Em uma palavra, o fantástico implica a ficção.

Geralmente, o discurso poético se distingue por numerosas propriedades secundárias, e portanto, sabemos do primeiro momento, que em tal ou qual texto determinado não terá que procurar o fantástico: as rimas, o metro regular, o discurso emotivo nos separam disso. A maioria das vezes, os sonhos relatados pelo Nerval devem ser lidos como ficção, pois convém representá-lo que descrevem. Eis aqui um exemplo deste tipo de sonhos: “Um ser de tamanho desmesurado —homem ou mulher, não sei—, revoava penosamente por cima do espaço e parecia debater-se entre espessas nuvens. Falta de forças e fôlego, caiu por fim no meio do pátio escuro, enganchando e estragando suas asas ao longo dos tetos e as balaustradas” (pág. 225), etc. Este sonho evoca uma visão que terá que tomar como tal; trata-se, pois, neste caso, de um acontecimento sobrenatural.

Agora bem, vejamos a seguir outro exemplo tirado das *Memoráveis*, que ilustra outra atitude em relação ao texto: “Do seio das trevas mudas, duas notas ressonaram, uma grave, a outra aguda, e imediatamente o círculo eterno ficou a girar. Bendita seja, primeira OH oitava do hino divino! De domingo à domingo, enlaça todos os dias em sua mágica rede. Os Montes cantam aos vales, as fontes aos arroios, os arroios aos rios, os rios ao oceano; o ar vibra e a luz abre harmoniosamente as flores nascentes. Um suspiro, um estremecimento de amor surge o seio cheio da terra, e o coração dos astros se expande no infinito, afasta-se e volta sobre si mesmo, condensa-se e se alarga, e semeia ao longe os gérmens das criações novas” (págs. 311-312).

Se tratarmos de ir além das palavras para chegar à visão, esta deverá ser se localizada na categoria do sobrenatural: a oitava que enlaça os dias, o canto dos Montes, os vales, etc., e o suspiro que surge da terra. Mas não devemos seguir por esta via: as frases citadas requerem uma leitura poética, não tendem a descrever um mundo evocado. Tal o paradoxo da linguagem literária: quando as palavras estão em sentido figurado devemos, precisamente, tomar ao pé da letra.

Chegamos assim, por meio das figuras retóricas, à outra oposição que nos ocupa: aquela que se dá entre sentido *alegórico* e sentido *literal*. A palavra *literal* que aqui empregamos tivesse podido ser utilizada, em outro sentido, para designar essa leitura que acreditam própria da poesia. Terá que evitar confundir os dois empregos: em seu caso, literal se opõe a referencial, descritivo, representativo; no outro, que agora nos interessa, trata-se mais bem do que se denomina também sentido próprio, por oposição à sentido figurado, neste caso, o sentido alegórico.

Comecemos por definir a alegoria. Como de costume, não faltam definições antigas, e vão do mais estreito ao mais amplo. Curiosamente, a definição mais aberta é também a mais recente; aparece no livro de Angus Fletcher, *Allegory*, verdadeira enciclopédia da alegoria: “Dito em termos singelos, a alegoria expressa uma coisa e significa outra”, diz Fletcher ao começo de seu livro (pág. 2). Em realidade, como se sabe, todas as definições são arbitrárias; mas esta não é muito atrativa: por seu nível de generalidade, transforma a alegoria em uma sorte de gaveta de alfaiate, em uma super figura.

No outro extremo, encontramos uma acepção do termo, igualmente moderna, muito mais restritiva e que poderia resumir-se da seguinte maneira: a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) apagou-se por completo. Tal o caso dos provérbios. Assim, por exemplo, em “Tanto vai o cântaro à água que ao final se rompe”, ninguém, ou quase ninguém, pensa, para ouvir estas palavras, em um cântaro, a água, a ação de romper; em troca, capta-se imediatamente o sentido alegórico: é perigoso correr muito riscos desnecessários, etc. Assim entendida, a alegoria foi freqüentemente estigmatizada pelos autores modernos como contrária a literalidade.

A idéia que na antigüidade se tinha da alegoria nos permitirá avançar um pouco mais.

Quintiliano escreve que: “Uma metáfora contínua se desenvolve em alegoria”. Em outras palavras, uma metáfora isolada não indica mais que uma maneira figurada de falar; mas se a metáfora é contínua, ininterrupta, revela a intenção certa de falar também de algo mais que do primeiro objeto do enunciado. Esta definição é valiosa porque é formal: indica o meio pelo qual é possível identificar a alegoria. Se, por exemplo, fala-se do Estado como de uma nave, e logo do chefe desse estado chamando-o capitão, podemos dizer que a imaginária marítima oferece uma alegoria do estado.

Fontanier, o último dos grandes retóricos franceses, escreve: “A alegoria consiste em uma proposição de duplo sentido, de sentido literal e sentido espiritual ao mesmo tempo” (pág. 114), e o ilustra com o exemplo seguinte:

> *J'aime mieux um ruisseau qui sul a molle arène,*
> *Dans um pré plein de fleurs lentement se promène,*
> *Qu'um torrent débordé qui, d'um cours orageux,*
> *Roule plein de gravier sul um terrain fangeux*[*] .
>
> *(trad.) *Prefiro o riacho que sobre a branda areia/num prado florido lentamente passeia,/ao torrente impetuoso que, com o curso violento, corre,/cheio de pedras, sobre um terreno lamacento.*

Estes quatro alexandrinos poderiam ser tomados por poesia ingênua, de duvidosa qualidade, se não se soubesse que estes versos pertencem à *Arte poética* de Boileau; não tenta, por certo, a descrição de um arroio, a não ser a de dois estilos, como por outro lado Fontanier não deixa de explicá-lo: “Boileau quer deixar entender que um estilo florido e cuidado é preferível a um estilo impetuoso, desigual e sem regras” (pág. 115). Para compreendê-lo, não é por certo necessário o comentário de Fontanier: o simples feito de que o quarteto se encontre na *Arte poética* é suficiente: as palavras terão que ser tomadas em sentido alegórico.

Recapitulemos. Em primeiro lugar, a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; nos diz às vezes que o primeiro sentido deve desaparecer, e outras que ambos devem estar juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido está indicado na obra de maneira *explícita:* não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer.

A partir destas duas conclusões, voltemos para o fantástico. Se o que lemos descreve um elemento sobrenatural e, entretanto, é necessário tomar as palavras não em sentido literal a não ser em outro sentido que não remete a nada sobrenatural, já não há capacidade para o fantástico. Existe, pois, uma gama de subgêneros literários entre o fantástico (que pertence a esse tipo de textos que devem ser lidos em sentido literal) e a alegoria, que só conserva o segundo sentido, alegórico. Esta gama terá que constituir-se em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do primeiro sentido. Alguns exemplos nos permitirão fazer mais concretamente esta análise.

A fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura, em que o primeiro sentido das palavras tende a apagar-se por completo. Os contos de fadas, que contêm geralmente elementos sobrenaturais, aproximam-se às vezes às fábulas; tal o caso dos contos de Perrault. Neles, o sentido alegórico está explicitado em grau supremo: encontramo-lo resumido sob a forma de uns poucos versos, ao final de cada conto. Tomemos, por exemplo, *Enrique o do topete*. É a história de um príncipe, inteligente mas muito feio, que tem o poder de tornar tão inteligentes como ele a quantos ele deseje; uma princesa, muito formosa, mas tola, recebeu um dom semelhante

no que à beleza se refere. O príncipe torna inteligente à princesa; um ano mais tarde, depois de muitas vacilações, a princesa outorga beleza ao príncipe. Trata-se neste caso de elementos sobrenaturais, mas dentro mesmo do conto. Perrault nos sugere que as palavras devem ser tomadas em sentido alegórico: "Assim que a princesa pronunciou estas palavras, Enrique apareceu ante seus olhos como o homem mais formoso, melhor parecido e mais amável que jamais tivesse visto. Asseguram alguns que o que produziu esta metamorfose não foram os encantos da fada a não ser tão só o amor. Dizem que a princesa, logo depois de ter refletido sobre a perseverança de seu apaixonado, sua discrição e todas as boas qualidades de seu espírito, deixou de ver a deformidade de seu corpo e a fealdade de seu rosto: sua corcunda não lhe pareceu mais que o gesto do homem que arqueia as costas e, se até esse então o tinha visto mancar horrivelmente, não lhe encontrou, agora, mais que um certo ar inclinado que ela adorava. Dizem também que seus olhos, que eram vesgos, pareceram-lhe ainda mais brilhantes; que sua separação não foi para ela mais que o sinal de um violento rapto de amor, e que, por fim, seu grande nariz tinto teve para ela um ar marcial e heróico" (pág. 252). Para não deixar lugar a dúvidas, Perrault adiciona ao final uma "moral":

> *C que l'on voit dans cet écrit*
> *Est moins um conte em l'air que a verité même.*
> *Tout est beau dans c que l'on aime;*
> *Tout c que l'on aime a de l'esprit*[*] .

* (trad.) *O que se vê neste texto não é tanto um conto como a mesma verdade. Tudo é beleza no que se ama, tudo o que se ama é inteligente.*

É evidente que depois destas indicações não fica nenhum elemento sobrenatural: cada um de nós recebeu o mesmo poder de metamorfose no qual, as fadas não têm nada que ver com isso. Nos outros contos de Perrault a alegoria é tão evidente como neste. Por outro lado, o mesmo autor era perfeitamente consciente disso, e nos prefácios à suas coleções se refere acima de tudo ao problema do sentido alegórico, que considera essencial ("a moral, assunto principal em todo tipo de fábulas...", pág. 22).

Terá que adicionar que o leitor (esta vez real e não implícito) tem todo o direito de não ter em conta o sentido alegórico indicado pelo autor, e de ler o texto descobrindo nele um sentido muito distinto. É o que se produz na atualidade com o Perrault: o leitor contemporâneo está mais impactado por um simbolismo sexual que pela moral defendida pelo autor.

O sentido alegórico pode aparecer com a mesma claridade em obras que já não são contos de fadas ou fábulas, a não ser relatos "modernos". *O homem do cérebro de ouro* exemplifica este caso. A obra conta as desgraças de uma pessoa que tinha "a parte superior da cabeça e o cérebro de ouro" (págs. 217-218); (cito a primeira edição segundo a antologia de Castex). Esta expressão —"de ouro"— está empregada em sentido próprio (e não em sentido figurado de "excelente"); entretanto, no começo do conto, o autor sugere que o verdadeiro sentido é precisamente o alegórico. Assim, por exemplo: "Inclusive terei que confessar que possuía uma inteligência que a todos surpreendia, e cujo segredo era conhecido só por meus pais e por mim. Quem não teria sido inteligente com um cérebro rico como o meu?" (pág. 218). Este cérebro de ouro resulta ser muito freqüentemente o único meio que tem seu possuidor para obter o dinheiro necessário para ele ou para os seus; e o relato nos conta como desta maneira, o cérebro se gasta pouco a pouco. Cada vez que se toma parte do ouro do

cérebro, o autor não deixa de nos sugerir a "verdadeira" significação do dito ato. "Aqui, uma horrível objeção se eleva frente a mim: esse pedaço de cérebro que ia arrancar me, não equivalia a me privar de uma parte de inteligência?" (pág. 220). "Necessitava dinheiro; meu cérebro valia dinheiro, e, desse modo, gastava meu cérebro" (pág. 223). "O que mais me assombrava era a quantidade de riquezas contidas em meu cérebro e quão difícil resultava as esgotar" (pág. 224), etc. O recorrer ao cérebro não apresenta nenhum perigo físico, mas em troca, ameaça a inteligência. E, como no Perrault, adiciona-se ao final, se por acaso o leitor não tivesse compreendido a alegoria: "E logo, enquanto me desesperava e chorava amargamente, pus-me a pensar em tantos desventurados que vivem de seu cérebro como eu tinha vivido do meu, nesses artistas, nesses homens de letras sem fortuna, obrigados a converter sua inteligência em pão, e me disse que não devia ser o único em conhecer neste mundo os sofrimentos do homem do cérebro de ouro" (pág. 225).

Neste tipo de alegoria, o nível do sentido literal tem pouca importância; as inverosimilhanças que nele se encontram não resultam molestas, posto que toda a atenção se concentra na alegoria. Adicionemos que, na atualidade, este tipo de relato não tem muitos adeptos: a alegoria explícita é considerada como uma sorte de subliteratura (e resulta difícil não ver nesta condenação uma tira de posição ideológica).

Avancemos agora um pouco mais. O sentido alegórico é inegável, mas está indicado por meios mais sutis que o de uma "moral" colocada ao final do texto. *A pele de onagro* constitui um bom exemplo. O elemento sobrenatural é a pele em si: em primeiro lugar, por suas qualidades físicas extraordinárias (resiste a todos os experimentos aos que a submete), logo, e sobre tudo, por seus poderes mágicos sobre a vida de seu possuidor. A pele tem uma inscrição que explica seu poder: é, de uma vez uma imagem da vida de seu dono (sua superfície corresponde à duração de sua vida) e um meio que este tem para levar a cabo seus desejos; mas cada vez que se cumpre um deles, a pele se encolhe um pouco. Assinalemos a complexidade formal da imagem: a pele é uma metáfora pela vida, uma metonímia pelo desejo e estabelece uma relação de proporção inversa entre o que representa em um e outro caso.

A significação muito precisa que devemos atribuir à pele nos convida desde já a não trancá-la em seu sentido literal. Por outro lado, vários personagens do livro expõem teorias nas que aparece essa mesma relação inversa entre a duração da vida e a realização dos desejos. Tal, por exemplo, o velho antiquário que entrega a pele ao Rafael: "Isto, disse com voz estentorea, assinalando a pele de onagro, é o *poder* e o *querer* reunidos. Ali estão suas idéias sociais, seus desejos excessivos, suas intemperanças, suas alegrias que matam, suas dores que fazem viver muito" (pág. 39). Estes mesmos conceitos tinham sido defendidos pelo Rastignac, amigo de Rafael, muito antes de que a pele fizesse sua aparição. Rastignac sustenta que em lugar de suicidar-se rapidamente, poderia-se, de maneira mais agradável, perder a vida nos prazeres; o resultado seria o mesmo. "A intemperança, querido amigo, é a rainha de todas as mortes. Não condena acaso à apoplexia fulminante? A apoplexia é um disparo que nunca erra. As orgias nos procuram todos os prazeres físicos; não é acaso ópio em pequenas doses?", etc. (pág. 172). Rastignac afirma no fundo, o que mesmo significa *a pele de onagro*: a realização dos desejos leva a morte. O sentido alegórico da imagem está indicado de maneira *indireta* mas clara.

A diferença do que tínhamos visto sobre o primeiro nível da alegoria, neste caso o sentido literal não se perde. A prova é que a vacilação fantástica se mantém (e sabemos que está se mantém no nível do sentido literal). A aparição da pele está preparada por uma descrição da estranha atmosfera que reina no negócio do velho antiquário; no decorrer, nenhum dos desejos do Rafael se realizam de maneira inverossímil. O festim que pede já tinha sido organizado por seus amigos; o dinheiro lhe chega sob a forma de uma herança; a

morte de seu adversário, durante o duelo, pode explicar-se pelo temor que se apodera deste último frente à tranqüilidade de Rafael; por fim, a morte do Rafael se deve, aparentemente, a tuberculose e não a causas sobrenaturais. Só as propriedades extraordinárias da pele confirmam abertamente a intervenção do maravilhoso. Temos, pois, um exemplo no que o fantástico está ausente não por deixar de cumprir a primeira condição (vacilação entre o estranho e o maravilhoso), mas sim por falta da terceira: está matado pela alegoria, e por uma alegoria que se indica indiretamente.

O mesmo caso aparece em *Vera*. Aqui, a vacilação entre as duas explicações possíveis, racional e irracional, mantém-se (a explicação racional seria a da loucura), em especial pela presença simultânea de dois pontos de vista: o do conde d'Athol e o do velho servidor Raimundo. O conde crê (e Villiers de l'Isle Adam quer fazer acreditar no leitor) que à força de amar e de querer se pode vencer à morte e ressuscitar ao ser amado. A idéia é sugerida indiretamente, em diversas oportunidades: "Em efeito, d'Athol não tinha cobrado consciência da morte de sua amada. Não podia deixar de vê-la sempre presente, pois a forma da jovem se mesclou inexplicavelmente com a sua" (pág. 150). "Era uma negação da Morte elevada, por fim, a uma potência desconhecida" (pág. 151). "Houvesse-se dito que a morte jogava com o invisível como um menino. Sentia-se tão querida! Aquilo era muito *natural*" (págs. 151-152). "Ah! as Idéias são seres vivos!... O conde tinha cavado no ar a forma de seu amor, e era necessário que esse vazio fosse repleto pelo único ser homogêneo a ele, em caso contrário, o Universo se havia desmoronado" (pág. 154). Todas estas fórmulas indicam claramente o sentido do acontecimento sobrenatural ulterior, a ressurreição de Vera

Mercê a tudo isso, o fantástico resulta muito debilitado; tanto mais quanto, que a obra começa com uma fórmula abstrata que a aproxima do primeiro grupo de alegorias: "O Amor é mais forte que a Morte, disse Salomão: sim, seu misterioso poder é ilimitado" (pág. 143). Todo o relato aparece, então, como a exemplificação de uma idéia, e o fantástico recebe assim um golpe fatal.

O terceiro grau da debilitação da alegoria aparece no relato no que o leitor chega a *vacilar* entre interpretação alegórica e leitura literal. Nada, no texto, indica o sentido alegórico; entretanto, esse sentido é possível. Vejamos alguns exemplos. A "História do reflexo perdido", contido na *Noite de São Silvestre* de Hoffmann, pode ser um deles, É a história de um jovem alemão, Erasmo Spikher, quem, durante uma estada na Itália, conhece uma certa Giulietta de quem se apaixona perdidamente, esquecendo a sua mulher e seu filho que o esperam em sua pátria. Mas um dia deve voltar; esta separação se desespera ao Erasmo e a Giulietta. "Giulietta estreitou fortemente ao Erasmo contra seu peito e disse em voz baixa: me deixe sua imagem refletida por esse espelho, OH, amado meu! e ela não me abandonará jamais." E, ante a perplexidade de Erasmo: "Nem sequer me entrega esse sonho de seu eu, tal como brilha nesse espelho, disse Giulietta, você que queria ser meu em corpo e alma? Nem sequer quer que sua imagem fique comigo e me acompanhe através desta vida que, bem o sinto, de agora em diante já não terá prazer nem amor posto que me abandona? Uma corrente de lágrimas caiu dos formosos olhos da Giulietta. Então Erasmo exclamou, transportado de dor e amor: Tenho que te deixar? Pois bem! que meu reflexo te pertença para sempre" (T. II, págs. 226-227).

Imediatamente, Erasmo perde seu reflexo. Estamos aqui no nível do sentido literal: ao olhar-se em um espelho, Erasmo não vê absolutamente nada. Mas pouco a pouco, ao longo de diferentes aventura, ira-se sugerindo uma certa interpretação do acontecimento sobrenatural. O reflexo se identifica às vezes com a identidade social; assim, durante uma viagem. Erasmo é acusado de não ter reflexo. "Devorado pela raiva e a vergonha, Erasmo correu a sua habitação; mas assim que entrou, comunicou-lhe, da parte da polícia, que devia apresentar-se em dentro de uma hora ante a autoridade com seu reflexo intacto e perfeitamente parecido a

ele; em caso contrário, deveria deixar a cidade" (pág. 230). Da mesma maneira, sua mulher lhe dirá mais adiante: "Pode compreender facilmente que sem reflexo será o bobo de todo o mundo, e que não pode ser um pai de família completo e formal, capaz de inspirar respeito a sua mulher e a seus filhos" (pág. 235). O fato de que estes personagens não sintam saudades sobremaneira pela falta de reflexo (encontram-no mais incorreto que surpreendente) faz-nos supor que esta carência não deve ser tomada literalmente.

Ao mesmo tempo, nos sugere que o reflexo designa simplesmente uma parte da personalidade (e neste caso não haveria nada de sobrenatural em perdê-la). O próprio Erasmo reage assim: "esforçou-se por provar que, na verdade, era absurdo acreditar que fosse possível perder o reflexo, mas que, chegado o caso, não seria uma grande perda, porque todo reflexo não é mais que uma ilusão, porque a auto-contemplação leva diretamente à vaidade, e, por fim, porque essa imagem divide ao verdadeiro eu em duas partes: verdade e sonho" (págs. 230-231). Temos aqui, ao parecer, uma indicação relativa ao sentido alegórico que terá que dar a esse reflexo perdido; mas aparece isolada, e não está sustentada pelo resto do texto; o leitor tem, pois, bons motivos para vacilar antes de adotá-la.

William Wilson, de Poe, oferece um exemplo semelhante, e, por outro lado, com respeito ao mesmo tema. É a história de um homem açoitado por sua duplicata ; é difícil decidir se essa replica é um ser humano de carne e osso, ou se o autor nos propõe uma parábola na qual o presumido dobro não é mais que uma parte de sua personalidade, uma sorte de encarnação de sua consciência. O parecer absolutamente inverossímil entre os dois homens apoiam, em particular, esta segunda interpretação: têm o mesmo nome, nasceram o mesmo dia, entraram na escola ao mesmo tempo, sua aparência e, mais ainda, seu modo de andar são semelhantes. A única diferença importante —mas não teria acaso, também ela, uma significação alegórica?— está na voz: "Meu rival tinha uma debilidade no aparelho vocal, que lhe impedia de elevar a voz *por cima de um sussurro muito leve"* (N. H. E., pág. 46). Esta replica não só aparece como por arte de magia em todos os momentos importantes da vida do William Wilson ("aquele que se havia oposto a minha ambição em Roma, a minha vingança em Paris, a meu amor apaixonado em Nápoles, no Egito ao que sem razão chamava cobiça", pág. 58), mas sim se deixa identificar por meio de atributos exteriores cuja existência é difícil de explicar. Tal, por exemplo, o casaco, durante o escândalo de Oxford: "O casaco que tinha levado havia sido confeccionado com uma pele fora do comum —inútil querer dizer que sua raridade e seu preço eram extravagantes—. O corte era de fantasia, inventado por mim... Por conseguinte, quando o senhor Preston me alcançou o que tinha recolhido do piso, foi com um espanto quase limítrofe do terror que percebi, minha própria capa pendente já de meu braço (onde o tinha posto sem dúvida distraídamente), e que, a que me apresentava era sua cópia exata em seus mais mínimos detalhes" (págs. 56-57). Como se vê, a coincidência é excepcional, salvo que se diga que não há dois casacos a não ser um sozinho. O final da história nos leva para o sentido alegórico. William Wilson desafia a sua replica a duelo e o fere mortalmente; então, "o outro", cambaleando-se, dirige-lhe a palavra: "Você venceu e eu sucumbo. Mas de agora em diante, também você está morto: morto para o Mundo, o Céu e a Esperança! Em mim existia; vê agora em minha morte, vê nesta imagem que é a tua, como assassinou a ti mesmo!" (pág. 60). Estas palavras parecem explicitar plenamente a alegoria; entretanto, são significativas e pertinentes no nível literal. Não se pode dizer que neste caso se trate de uma alegoria pura; estamos mais bem frente a uma vacilação do leitor.

O nariz de Gogol constitui um caso limite. Este relato não cumpre a primeira condição do fantástico, a vacilação entre o real e o ilusório ou imaginário, com o que do primeiro momento se localiza no terreno do maravilhoso (um nariz se desprende do rosto de seu dono e, convertida em pessoa, leva uma vida independente; logo, volta para seu lugar). Mas várias outras propriedades do texto sugerem um ponto de vista diferente e, em particular, o da alegoria. Trata-se, em primeiro lugar, das expressões metafóricas que reintroduzem a palavra

nariz: converte-se em sobrenome (Sr. Minariz); diz ao Kovaliov, herói do relato, que não se privaria de nariz a um homem respeitável; e por fim, "tomar o nariz" se converte em "deixar com o nariz", expressão idiomática que em russo significa "deixar pasmado". portanto, o leitor tem algum motivo para se perguntar, também em outros momentos, o *nariz* não tem algum outro sentido alheio ao literal. Além disso, o mundo descrito pelo Gogol não é absolutamente um mundo do maravilhoso, como poderia esperar-se; é, pelo contrário, a vida de São Petersburgo em seus detalhes mais cotidianos, Por conseguinte, os elementos sobrenaturais não estariam para evocar um universo distinto do nosso; sentimo-nos então tentados de procurar uma interpretação alegórica.

Mas chegado a este ponto, o leitor, perplexo, detém-se. A interpretação psico-analítica (o desaparecimento do nariz significa, ao parecer, a castração), mesmo que seja satisfatória, não teria sentido alegórico, já que nada no texto nos leva explicitamente a ela. Além disso, a transformação do nariz em pessoa não ficaria explicada. O mesmo acontece com a alegoria social (o nariz perdido equivale aqui ao reflexo perdido, em Hoffmann): é certo que há maior número de indicações a seu favor, mas tampouco dá conta da transformação central. Por outra parte, o leitor tem, frente aos acontecimentos, uma impressão de gratuidade que contradiz uma exigência de sentido alegórico. Este sentimento contraditório se acentua com a conclusão: nela o autor se dirige diretamente ao leitor, voltando deste modo explícita essa função do leitor, inerente ao texto, e facilitando assim a aparição de um sentido alegórico; mas, o que ao mesmo tempo afirma é que esse sentido não pode ser encontrado. "Mas o mais estranho, o mais inexplicável, é que haja autores que possam escolher semelhantes tema. (...) Em primeiro lugar, o país não obtém com isso nenhuma vantagem; em segundo lugar... mas em segundo lugar tampouco obtém nenhuma vantagem" (pág. 112). A impossibilidade de atribuir um sentido alegórico aos elementos sobrenaturais do conto remete ao sentido literal. Neste nível, *O nariz* se converte na encarnação pura do absurdo, do impossível: mesmo que se aceitassem as metamorfose, não se poderia explicar a falta de reação dos personagens que são testemunhas delas. O que Gogol afirma é precisamente a falta de sentido.

O nariz expõe, pois, duplamente o problema da alegoria: por uma parte, mostra que é possível suscitar a impressão que, em realidade, há um sentido alegórico que permanece ausente; e por outra ao contar as metamorfose de um nariz, conta as aventuras mesmas da alegoria. Por estas propriedades (e algumas outras), *O nariz* anuncia o que terá que ser a literatura do sobrenatural no século XX (cf. cap. X).

Resumamos nossa exploração. distinguiram-se diversos graus, da alegoria evidente (Perrault, Daudet) à alegoria ilusória (Gogol), passando pela alegoria indireta (Balzac, Villiers de I'Isle Adam) e a alegoria "vacilante" (Hoffmann, Edgar Alan Poe). Em cada caso, o fantástico volta a ser posto em tábua de julgamento. Terá que insistir sobre o fato de que não se pode falar de alegoria salvo que ela esteja indicada de maneira explícita dentro do texto. Em caso contrário, acontece com a simples interpretação do leitor, e então não haveria nenhum texto literário que não fosse alegórico, pois o próprio da literatura é ser interpretada e re-interpretada incansavelmente por seus leitores.

5. O DISCURSO FANTÁSTICO

Por que nosso trabalho não está concluído. —O discurso figurado. —O maravilhoso hiperbólico. —O maravilhoso que provém do sentido literal das figuras. —As figuras como avanço gradual para o sobrenatural. —O narrador representado. —Facilita a identificação. —É improvável mas possível que seu discurso seja falso. —A gradação, não obrigatória. —A irreversibilidade da leitura obrigatória. —Histórias fantásticas, cria novelas policiais e piadas.

Acabamos de situar o fantástico com relação a outros *dois* gêneros, a poesia e a alegoria. Nem toda ficção nem todo sentido literal estão ligados ao fantástico; mas todo o fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal. Ambos são condições necessárias para a existência do fantástico. Podemos considerar agora a definição do fantástico como completa e explícita. O que fica por fazer, quando se estuda um gênero? Para responder a esta pergunta, terá que recordar uma das premissas de nossa análise, mencionada brevemente na discussão inicial. Postulamos que todo texto literário funciona como um sistema; isso quer dizer que existem relações necessárias e não arbitrárias entre as partes constitutivas desse texto. Como se recordará, Cuvier (*paleontólogo francês*) tinha suscitado a admiração de seus contemporâneos ao reconstruir a imagem de um animal a partir da única vértebra de que dispunha. Conhecendo a estrutura da obra literária, deveria ser possível, a partir do conhecimento de um só traço, reconstruir todos os outros. A analogia é, por outro lado, válida precisamente à nível de gênero, já que também Cuvier pretendia definir a espécie, não o animal individual.

Uma vez admitido este postulado, é fácil compreender por que nosso trabalho não está terminado. Não é possível que um dos traços da obra esteja fixado sem que todos os outros resultem influídos por isso. Terá que descobrir então como a eleição desse traço afeta os outros, e pôr em evidência suas repercussões. Se a obra literária formar verdadeiramente uma estrutura, é necessário que encontremos, em todos os níveis, conseqüências dessa percepção ambígua do leitor que caracteriza o fantástico.

Ao expor esta exigência, devemos, ao mesmo tempo, nos cuidar dos excessos nos que caíram vários autores que se ocuparam do fantástico. É assim como alguns deles apresentaram *todos* os traço da obra como obrigatórios, inclusive seus mais pequenos detalhes. No livro de Penzoldt sobre o fantástico, encontramos, por exemplo, uma descrição minuciosa da novela negra (que, por outra parte, não pretende ser original). Penzoldt aponta até a existência de armadilhas e catacumbas, menciona o cenário medieval, a passividade do fantasma, etc. Semelhantes detalhes podem ser historicamente certos e não se trata de negar a existência de uma organização no nível do "significante" literário inicial; mas é difícil (ao menos dado o estado atual de nossos conhecimentos) lhes encontrar uma justificação teórica; terá que estudá-los com relação a cada obra particular e não do ponto de vista do gênero. Limitaremo-nos aqui aos traços bastante gerais, suscetíveis de ser explicados estruturalmente. Além disso, não se apresentará a mesma atenção a todos os aspectos: passaremos rapidamente em revista alguns traços da obra que dependem de seus aspectos verbal e sintático, enquanto que o aspecto semântico nos ocupará até o final de nossa investigação.

Comecemos por três propriedades que mostram muito bem como se leva a cabo a unidade estrutural. A primeira depende do enunciado, a segunda da enunciação (por

conseqüência, ambas dependem do aspecto verbal); a terceira, do aspecto sintático.

I. O primeiro traço famoso é um determinado emprego do discurso figurado. O sobrenatural nasce freqüentemente do fato de que o sentido figurado é tomado literalmente. Em realidade, as figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de diversas maneiras, e é preciso distinguir essas relações.

Já falamos da primeira, ao tratar o maravilhoso hiperbólico nas *mil e uma noites*. O sobrenatural pode às vezes originar-se na imagem figurada, ser seu último grau; tal o caso das imensas serpentes ou aves dos relatos de Simbad: passa-se então da hipérbole ao fantástico. *O Vathek* de Beckford exemplifica o emprego sistemático deste procedimento. Eis aqui alguns exemplos tirados da descrição da vida no palácio de Vathek. Este califa oferece uma elevada recompensa a quem consegue decifrar uma inscrição; mas, para afastar aos incapazes, decide castigar aos que não podem resolver o enigma, lhes queimando a barba "até o último cabelo". Qual é o resultado? "Os sábios, os semi-sábios e todos os que não eram nenhuma coisa nem a outra, mas acreditavam sê-lo tudo isso, foram arriscar valorosamente suas barbas, e todos as perderam. Os eunucos não faziam mais que queimar barbas, o qual lhes dava um certo aroma de chamuscado tão molesto às mulheres do arém que terá que atribuir a outros a tarefa" (pág. 74).

O *exagero* leva ao sobrenatural. Vejamos outra passagem: o califa está condenado pelo diabo a Ter sede para sempre; Beckford não se contenta dizendo ao califa que traga muito líquido, mas sim evoca uma quantidade de água que nos leva ao sobrenatural. "Uma sede sobrenatural [!] consumia-o e sua boca, larga como um funil, engolia, dia e noite, correntes de água" (pág. 76). "Todos se apressavam a encher grandes potes de cristal de rocha, e rivalizavam em presenteár-las, mas seus zelos não dava provisão à avidez do príncipe; freqüentemente se tendia para beber a lambidas" (pág. 77).

O exemplo mais eloqüente é o do índio transformado em bola. A situação é a seguinte: o índio, que é um demônio disfarçado, participou da refeição do califa; mas se comporta tão mal, que Vathek não pôde conter-se: "Deu-lhe um chute jogando-o da tribuna, persegue-o e golpeia com tal rapidez que incita a todo o Divã a imitá-lo. Todos os pés se elevam; com apenas um golpe, sentem-se desejosos de repeti-lo.

O índio se emprestava ao jogo. Como era baixo, embolou-se e rolava sob os golpes de seus assaltantes, que lhe seguiam por toda parte com singular encarniçamento. Rodando assim de quarto em quarto, de sala em sala, a bola atraía a si, todos quantos encontrava" (pág. 80). Assim, da expressão "embolou-se", acontece com uma verdadeira metamorfose (como se explicar, por assim dizer, este rolar de quarto em quarto?), e a perseguição adquire, pouco a pouco, proporções gigantescas. "Depois de Ter, deste modo, percorrido as salas, as estadias, as cozinhas, os jardins e as quadras do palácio, o índio acabou dirigindo-se aos pátios. O califa, mais encarniçado que outros, seguia-o de perto, lhe dirigindo tantos chutes quantos lhe era possível: seu zelo lhe fez receber em sua. própria carne algumas patadas dirigidas à bola. (...) Bastava ver a infernal bola para ser atraído até ela. Os mesmos almuadens, e embora só a viam de longe, desceram dos minaretes e se uniram à multidão. Esta aumentou até o ponto de que logo não ficaram nas casas do Samarah mais que os paralíticos, aleijados de ambas as pernas, os agonizantes e os meninos de peito, que as amas-de-leite tinham abandonado para correr melhor (...) Por fim, o maldito índio, naquela figura de bola, depois de ter percorrido as ruas, os lugares públicos, deixou a cidade deserta, tomou o caminho da planície do Catoul e logo por um vale situado ao pé da montanha dos quatro mananciais" (págs. 80-81).

Este exemplo nos introduz já em uma segunda relação das figuras retóricas com o fantástico, que volta então efetivo o sentido *próprio* de uma expressão *figurada.* O começo de *Vera* constituía um exemplo deste tipo: o relato tomará literalmente a expressão "o amor é

mais forte que a morte". O mesmo procedimento aparece em Potocki. Vejamos um episódio da história de Landulfo de Ferrara: "A pobre mulher se achava com sua filha, e se dispunha a sentar-se à mesa. Quando viu entrar seu filho, perguntou-lhe se Branca deveria jantar [esta, amante do Landulfo, acaba de ser assassinada pelo irmão da mãe]. Oxalá, venha, disse Landulfo, e te leve ao inferno, com seu irmão e toda sua família dos Zampi. A pobre mãe caiu de joelhos e exclamou: OH, Meu deus! Perdoa suas blasfêmias. Nesse momento, a porta se abriu com ruído, e apareceu um espectro lívido ferido com muitas facadas, que conservava, entretanto, uma semelhança atroz com Branca" (pág. 76). Assim, a simples blasfêmia, cujo sentido primário não se percebe habitualmente, aparece aqui tomado literalmente.

Mas o que mais terá que nos interessar é um terceiro emprego das figuras retóricas: nos dois casos anteriores, a figura era a fonte, a origem do elemento sobrenatural; mantinham entre si uma relação *diacrônica*; no terceiro caso, a relação é *sincrônica:* a figura e o sobrenatural estão presentes no mesmo nível e sua relação é funcional, não "etimológica". Neste caso, a aparição do elemento fantástico está precedida por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito freqüentes na linguagem comum, mas que, tomados literalmente, designam um acontecimento sobrenatural: precisamente aquele que terá que produzir-se ao final da história. Vimos alguns exemplos em *O nariz*; estes são, por outro lado, inumeráveis. Tomemos *A Vênus de Ille* de Mérimée. O acontecimento sobrenatural se produz quando uma estátua se anima e mata, em seu abraço, a um recém casado que teve a imprudência de deixar em um dos dedos da estátua sua aliança matrimonial. Vejamos de que maneira o leitor está "condicionado" pelas expressões figuradas que precedem o acontecimento. Um dos camponeses descreve a estátua com os seguintes termos: "Olhe fixamente com seus grandes olhos brancos… Parece que lhes estivesse observando" (pág. 145). Dizer que os olhos de um retrato parecem estar vivos é uma trivialidade; mas aqui esta trivialidade nos prepara para uma "animação" real. Mais adiante, o recém casado explica por que não quer que ninguém vá procurar o anel deixado no dedo da estátua: "Além disso o que diriam de minha distração? (...) Chamariam-me o marido da estátua…" (pág. 166). Outra vez, uma simples expressão figurada; mas ao final do relato, a estátua atuará, em efeito, como se fora a mulher de Alfonso. E depois do acidente, eis aqui como o narrador descreve o corpo morto de Alfonso: "Abri sua camisa e vi sobre seu peito uma marca lívida que se prolongava sobre as costelas e as costas. Houvesse-se dito que estava aprisionado em um círculo de ferro" (pág. 173); "houvesse-se dito"; tal é, precisamente, o que a interpretação sobrenatural nos sugere. O mesmo se observa no relato que faz a jovem esposa depois da noite fatal: "Alguém entrou. (...) Ao cabo de um momento, a cama rangeu como se suportasse um enorme peso" (pág. 175). Vemos como em todos os exemplos, a expressão figurada está introduzida por uma fórmula modalizante: "diria-se", "chamariam-me", "houvesse-se dito", "como se".

Este procedimento não é exclusivo do Mérimée mas sim aparece em quase todos os autores que cultivam o fantástico. Assim, no *Inés das Serras*, Nodier descreve a aparição de um ser estranho, que devemos tomar por um espectro: "Nada, naquela fisionomia, pertencia à terra..." (pág. 682). Se tratar verdadeiramente de um espectro, deve ser aquele que, na lenda, castiga a seus inimigos pondo sobre seus corações uma mão ardente. O que faz Inés? "Isto está bom, disse Inés, rodeando com um de seus braços o pescoço do Sergy (um dos assistentes), e pondo de tempo em tempo sobre seu coração uma mão tão ardente como a que nos tinha mencionado a lenda de Esteban" (pág. 687; a comparação está reforçada por uma "coincidência"). A mesma Inés, espectro em potência, não se limita a isso; "Maravilha!, adicionou de repente. Algum demônio propício deslizou castanholas em meu cinturão..." (pág. 689).

O mesmo procedimento aparece em *Vera* de Villiers de l'Isle Adam: "Neles, o espírito penetrava tão bem seus corpos, que suas formas pareciam intelectuais..." (pág. 147). "As pérolas estavam ainda mornas e seu brilho mais suave *como* por obra do calor da carne. [...]

Aquela noite, a opala brilhava *como* se alguém acabasse de desprender-se dela...” (pág. 152): as duas expressões que sugerem a ressurreição estão introduzidas por “como”.

O mesmo procedimento também em Maupassant: na cabeleira, o narrador descobre uma trança de cabelos na gaveta secreta de um escritório; logo terá a impressão de que esta cabeleira não está cortada, mas sim, a mulher a qual pertence também está presente. Vejamos como se prepara esta aparição: “Um objeto ... lhes seduz, o perturba, o invade como o faria um rosto de mulher.” E também: “O acaricia [ao objeto] com a mão e o olhar como se fora de carne; [...] o contempla com ternura de amante” (pág. 142). Estamos assim preparados para o amor “anormal” que o narrador experimentará por este objeto inanimado, a cabeleira; advirtamos, uma vez mais, o emprego do “como se”.

Em *Quem sabe?:* “O bosquezinho parecia uma tumba na qual estava enterrada minha casa” (pág. 96): estamos introduzidos totalmente na atmosfera sepulcral do relato. Ou, mais adiante: “Eu avançava como um cavalheiro das épocas tenebrosas, penetrava em um âmbito de sortilégios” (pág. 104); agora bem, é precisamente em um reino de sortilégios onde entramos nesse momento. O número e a variedade dos exemplos assinala claramente que não se trata de um traço de estilo individual mas sim de uma propriedade ligada à estrutura do gênero fantástico.

As diferentes relações observadas entre o fantástico e o discurso figurado se esclarecem reciprocamente. Se o fantástico utilizar continuamente figuras retóricas, é porque encontra nelas sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem; é de uma vez sua prova e sua conseqüência; não só o diabo e os vampiros não existem mais que nas palavras, mas sim também, só a linguagem permite conceber o que sempre está ausente: o sobrenatural. Este se converte, como as figuras retóricas, em um símbolo da linguagem, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade.

II. O emprego do discurso figurado é um traço do enunciado; passemos agora à enunciação, e, mais exatamente, ao problema do narrador, para observar uma segunda propriedade estrutural do relato fantástico. Nas histórias fantásticas, a narradora fala geralmente em primeira pessoa: é um fato empírico facilmente verificável. *O diabo apaixonado*, o *Manuscrito de Saragoça*. *Aurelia*, os contos de Gautier, os de Poe, *A Vênus de Ille*, *Inés das Serras*, as novelas curtas de Maupassant, alguns relatos do Hoffmann: todas estas obras seguem a regra. As exceções são quase sempre textos que, desde vários pontos de vista, afastam-se do fantástico.

Para compreender bem este fato, devemos voltar para uma de nossas premissas, relativa ao status do discurso literário. Embora as frases do texto literário têm quase sempre uma forma afirmativa, não são verdadeiras asseverações pois não satisfazem uma condição essencial: a prova de verdade. Em outras palavras, quando um livro começa com uma frase do tipo: “Juan estava em sua habitação deitado sobre a cama”, não temos direito a nos perguntar se isso for falso ou verdadeiro; semelhante pergunta não tem sentido. A linguagem literária é uma linguagem convencional no que a prova de verdade é impossível: a verdade é uma relação entre as palavras e as coisas por elas designadas; agora, em literatura, essas “coisas” não existem. Em troca, a literatura tem uma exigência de validez ou coerência interna: se na página seguinte do mesmo livro imaginário, nos diz que não há nenhuma cama na habitação do Juan, o texto não responde à exigência de coerência, e desta maneira, converte sorte coerência em um problema, a introduz em sua temática. Isto não é possível no caso da verdade. Por outro lado, terá que evitar confundir o problema da verdade com o da representação: a poesia é a única que não aceita a representação, mas *toda* a literatura escapa à categoria do verdadeiro e do falso.

Entretanto, convém introduzir aqui uma nova distinção dentro da obra mesma: de fato,

no texto, só o atribuído ao autor escapa à prova de verdade; a palavra dos personagens, pelo contrário, pode ser verdadeira ou falsa, como no discurso cotidiano. A novela policial, por exemplo, joga constantemente com os falsos testemunhos dos personagens. O problema se torna mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz "eu". Em quanto narrador, seu discurso não deve ser submetido à prova de verdade; mas em quanto personagem, pode mentir. Este jogo duplo foi explorado, como se sabe, em uma das novelas da Agatha Christie, *O assassino do Roger Ackroyd*, em que o leitor nunca suspeita do narrador, esquecendo que também este é um personagem.

O narrador representado convém, pois, perfeitamente ao fantástico. É preferível ao simples personagem, que pode mentir, como o veremos em alguns exemplos. Mas é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Em primeiro lugar, se o acontecimento sobrenatural fosse relatado por este tipo de narrador, estaríamos no terreno do maravilhoso, já que não haveria motivo para duvidar de suas palavras; mas, como sabemos, o fantástico exige a dúvida. Não é casual que os contos maravilhosos utilizem estranha vez a primeira pessoa (tal o caso das mil e uma noites, os contos de Perrault, os de Hoffmann, *Vathek):* não o necessitam, seu universo sobrenatural não deve suscitar dúvidas. O fantástico nos põe ante um dilema: acreditar ou não acreditar? O maravilhoso leva a cabo esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente. Em segundo lugar, e isto se relaciona com a mesma definição do fantástico, a primeira pessoa " relatante" é a que com maior facilidade permite a identificação do leitor com o personagem, posto que, como é sabido, o pronome "eu" pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um "nome-meio", no qual todo (ou quase todo) leitor possa reconhecer-se. Esta é a forma mais direta de penetrar no universo fantástico. A identificação que evocamos não deve ser tomada como um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural. Nada impede, por certo, que o leitor real mantenha todas suas distâncias com respeito ao universo do livro.

Alguns exemplos demonstrarão a eficácia deste procedimento. Todo o "suspense" de um relato como *Inés das Serras* se apoia no fato de que os acontecimentos inexplicáveis são relatados por alguém que é, de uma vez, protagonista e narrador da história; é um homem como outros, sua palavra é duplamente digna de confiança; em outros termos, os acontecimentos são sobrenaturais, o narrador é natural: eis aqui excelentes condições para a aparição do fantástico. Do mesmo modo, em *A Vênus de Ille* (que se inclina mas bem para o fantástico-maravilhoso, enquanto que em Nodier estávamos no campo de fantástico-estranho), se o fantástico aparece é porque precisamente os indícios do sobrenatural (as marcas do abraço, os ruídos de passos na escada e, sobre tudo, o descobrimento do anel no dormitório) são observados pelo próprio narrador, um arqueólogo digno de confiança, imbuído das certezas da ciência. O papel desempenhado nestes dois relatos pelo narrador recorda um pouco o de Watson nas novelas de Conan Doyle, ou um de seus numerosos avatares: testemunhas mais que atores, nos quais qualquer leitor é capaz de reconhecer-se.

Por conseqüência, tanto no *Inés das Serras* como em *A Vênus de Ille*, o narrador-personagem facilita a *identificação;* outros exemplos ilustram a primeira função que assinalamos: *autentificar* o que se relata sem estar por isso obrigado a aceitar definitivamente o sobrenatural. Tal, por exemplo, a cena de *Diabo apaixonado*, em que Soberano dá amostras de seus poderes mágicos: "Sua voz se fez mais forte: —Caldeirão —disse—, venha buscar meu cachimbo, acenda-o, e volte a me traze-lo— Logo que acabava de dar a ordem quando vi desaparecer o cachimbo; e antes de que pudesse refletir a respeito dos meios empregados, nem perguntar quem era esse Caldeirão encarregado de executar suas ordens, o cachimbo estava aceso e meu interlocutor tinha retomado sua ocupação" (págs. 110-111).

O mesmo acontece em *Um louco?* de Maupassant. "Havia sobre minha mesa uma

espécie de adaga que utilizava para cortar as páginas dos livros. Estendeu seu mando para ele. Parecia provocar, aproximava-se lentamente; e de repente, vi, sim, vi que a faca se estremecia, movia-se, deslizava-se brandamente, sozinha, sobre a madeira, para a mão imóvel que o esperava, e foi pousar-se sob seus dedos. Gritei aterrorizado" (pág. 133).

Em cada um destes exemplos não duvidamos do testemunho do narrador; tentamos mais bem, junto a ele, uma explicação racional destes fatos estranhos.

O personagem pode mentir, o narrador não deveria fazê-lo: tal a conclusão que poderia extrair-se da novela de Potocki. Dispomos de dois relatos sobre um mesmo acontecimento, quer dizer, a noite que Alfonso passou com suas duas primas: o de Alfonso, que não contém elementos sobrenaturais, e o de Pacheco, que vê as duas primas transformasse em cadáveres. Mas em tanto que é impossível (ou quase impossível) que o relato de Alfonso seja falso, o de Pacheco poderia ser tão só uma fileira de mentiras, tal como o suspeita Alfonso (e com razão, como mais tarde o comprovaremos). Ou, Pacheco poderia ter tido visões, estar louco, etc.; mas não é este o caso de Alfonso, na medida que se confunde com a instância sempre "normal" do narrador.

As novelas curtas de Maupassant exemplificam os diferentes graus de confiança que outorgaremos aos relatos. É possível distinguir dois, conforme o narrador seja exterior a estória ou um de seus agentes principais. Sendo exterior, pode ou não autentificar ele mesmo as palavras do personagem, e o primeiro caso volta o relato mais convincente, como na passagem chamada de *Um louco?* Em caso contrário, o leitor tenderá a explicar o fantástico pela loucura, como em *Cabeleira* e na primeira versão de *O Horla*, tanto mais quando que o marco do relato é, em todos os casos, um asilo de alienados.

Mas em seus melhores relatos fantásticos —*O?*, *A noite*, *O Horla*, *Quem sabe?*— Maupassant converte ao narrador no herói da mesma história (procedimento de Edgar Poe e de muitos outros depois dele). O acento recai então sobre o fato de que se trata do discurso de um personagem, mais que do discurso do autor: a palavra é objeto de desconfiança, e bem podemos supor que todos esses personagens estão loucos; entretanto, dado o fato de que não estão introduzidos por um discurso distinto do discurso do narrador, concedemo-lhes ainda uma paradoxal confiança. Não nos diz que o narrador minta, e a possibilidade de que o faça, em certa medida nos choca estruturalmente; mas esta possibilidade existe (posto que ele também é personagem), e a vacilação pode nascer no leitor.

Resumindo: o narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação de leitor com os personagens. O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras, pondo o acento sobre um ou outro de seus aspectos: por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova.

III. O terceiro traço da estrutura da obra que aqui nos interessa se relaciona com seu aspecto sintático. Com o nome de *composição* (ou inclusive de "estrutura" tomado em um sentido muito pobre), este aspecto do relato fantástico suscitou freqüentemente a intenção dos críticos; o livro de Penzoldt, que dedica a este aspecto um capítulo inteiro, oferece um estudo bastante completo. Eis aqui, resumida, a teoria de Penzoldt: "A estrutura da história de fantasmas ideal, assinala, pode ser representada por uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante. (...) O ponto culminante de uma história de fantasmas é evidentemente a aparição do espectro (pág. 16). A maioria dos autores trata de obter uma certa gradação, apontada ao momento culminante, primeiro de uma maneira vaga e logo em forma cada vez mais direta" (pág. 23). Esta teoria da intriga no relato fantástico deriva, em realidade, da que Poe tinha proposto para a novela breve em geral. Para Edgar Poe, a novela breve se caracteriza pela existência de um efeito único, situado ao final da história, e pela obrigação que têm todos os

elementos do relato de contribuir a este efeito. “Em toda obra não deveria haver uma só palavra escrita que não tendesse, direta ou indiretamente, a levar a cabo esse fim preestabelecido” (chamado pelo Eikhenbaum, pág. 207).

É possível encontrar exemplos que confirmem estas regras. Examinemos *A Vênus de Ille* de Mérimée. O efeito final (ou ponto culminante, segundo os termos de Penzoldt) reside na animação da estátua. Do começo, diferentes detalhes nos preparam para este acontecimento; e do ponto de vista do fantástico, esses detalhes formam uma perfeita gradação. Como acabamos de vê-lo, das primeiras páginas uma camponesa relata ao narrador o descobrimento da estátua e se refere a ela como se estivesse viva (é “má”, “observa” às pessoas). Nos descreve logo seu verdadeiro aspecto para aludir finalmente a “uma certa ilusão que recordava a realidade, a vida”. Ao mesmo tempo, desenvolvem-se os outros temas do relato: as bodas profanatorias de Alfonso, as formas voluptuosas da estátua. Segue logo a história do anel, deixado por acaso no anular da Vênus: Alfonso não consegue tirar-lhe A Vênus dobrou o dedo”, afirma, para adicionar a seguir: “aparentemente, é minha mulher”. A partir desse momento, deparamo-nos com o sobrenatural, embora este permaneça fora do campo de nossa visão: aparecem assim os passos que fazem ranger a escada, “a cama, cuja madeira se quebrou”, as marcas no corpo do Alfonso, o anel encontrado em seu quarto, “algumas pegadas profundamente impressas na terra”, o relato da esposa, e, por fim, a prova de que as explicações racionais não são satisfatórias. A aparição final esteve, pois, cuidadosamente preparada e a animação da estátua segue uma gradação regular: ao princípio, só parecia estar viva, logo um personagem afirma que dobrou o dedo, e, por fim, parece ter matado a esse mesmo personagem. *Inés das Serras* de Nodier se desenvolve segundo uma gradação semelhante.

Mas não todos os relatos fantásticos implicam semelhante gradação. Tomemos por exemplo *A morta apaixonada* de Gautier Até a primeira aparição em sonhos da Clarimunda, há uma certa gradação, embora imperfeita; mas logo, os acontecimentos que se produzem não são nem mais nem menos sobrenaturais, até o desenlace, que a decomposição do cadáver da Clarimunda. O mesmo pode dizer-se das novelas curtas de Maupassant: no *Horla*, o ponto culminante do fantástico não é o final, mas sim a primeira aparição. *Quem sabe?* oferece uma organização distinta: não há aqui nenhuma preparação prévia à brusca intrusão do fantástico (o que o precede é mas bem uma análise psicológica indireto do narrador); logo se produz o acontecimento: os móveis se vão sozinhos da casa. Continuando, o elemento sobrenatural desaparece durante um certo tempo; reaparece, mas debilitado, com o descobrimento dos móveis na casa de antigüidades, e recupera todos seus direitos no momento da volta dos móveis à casa. Entretanto, o final em si, não contém nenhum elemento sobrenatural; o leitor o sente, entretanto, como um ponto culminante. Além disso, Penzoldt assinala em uma de suas análises uma construção semelhante e chega a seguinte conclusão: “É possível representar a estrutura desses contos não como a habitual linha ascendente que leva a um ponto culminante único, mas sim como uma reta horizontal que, depois de ter ascendido brevemente durante a introdução, fica fixa em um nível justo por debaixo de que pertence ao ponto culminante habitual” (pág. 129). Mas esta observação é invalida, por certo, a generalidade da lei precedente. Assinalemos ao passar a tendência, comum a todos os críticos formalistas, de representar a estrutura da obra segundo uma figura espacial.

Esta análise nos levam a seguinte conclusão: existe, sem dúvida alguma, um traço do relato fantástico que é obrigatório, mas, mais general do que Penzoldt considerava originariamente e, além disso, não se trata de uma gradação. Por outra parte, terá que explicar por que esse traço é necessário ao gênero fantástico.

Voltemos uma vez mais a nossa definição. A diferença de muitos outros gêneros, o fantástico contém numerosas *indicações* relativas ao papel que terá que desempenhar o leitor

(o qual não significa que todo texto não faça a mesmo). Vimos que, em termos gerais, esta propriedade depende do processo de enunciação tal como está apresentado dentro do texto. Outro constituinte importante deste processo é sua temporalidade: toda obra contém uma indicação relativa ao tempo de sua percepção; o relato fantástico, que marca fortemente o processo de enunciação, põe, de uma vez, o acento sobre esse tempo da leitura. Agora bem, a característica fundamental desse tempo é a de ser irreversível por convenção. Todo texto entranha uma indicação implícita: a de ler desde o começo até o fim, desde a primeira até a última linha de cada página. Isto não significa que não existam textos que nos obriguem a modificar esta ordem, mas esta modificação cobra pleno sentido precisamente com relação à convenção que implica a leitura da esquerda à direita. O fantástico é um gênero que acusa esta convenção com maior nitidez que outros.

Uma novela corrente (não fantástica), uma novela de Balzac, por exemplo, deve ser lida do começo até o final; mas se, por capricho, lê-se o quinto capítulo antes do quarto, a perda experimentada não é tão grande como se tratasse de um relato fantástico. Se conhecer de antemão o final de determinado relato, todo o jogo resulta falseado, pois o leitor não pode seguir passo a passo o processo de identificação; esta é, precisamente, a primeira condição do gênero. Por outro lado, não se trata necessariamente de uma gradação, mesmo que esta figura, que implica a idéia de tempo, é freqüente: tanto na *Morta apaixonada* como em *Quem sabe?* há irreversibilidade do tempo sem gradação.

Tal o motivo pelo qual a primeira e a segunda leitura de um conto fantástico provocam impressões muito diferentes (muito mais que em outros tipos de contos); em realidade, na segunda leitura, a identificação já não é possível, a leitura se converte indevidamente em meta-leitura: o leitor vai assinalando os procedimentos do fantástico em lugar de deixar-se envolver por seus encantos. Nodier, que sabia, punha na boca do narrador de *Inés das Serras* as seguintes palavras, ao final da história: “Não sou capaz de lhe emprestar suficientes atrativos para fazê-la escutar duas vezes” (pág. 715).

Assinalemos por fim que o relato fantástico não é o único que faz insistência no tempo de percepção da obra: a novela policial com enigmas o acentua ainda mais. Posto que há uma verdade por descobrir, o autor nos porá frente a uma cadeia rigorosa da qual não é possível deslocar nenhum elo; por este mesmo motivo, e não por causa de uma deficiência de escritura, as novelas policiais não se relêem.

As piadas ou expressões engenhosas parecem estar submetidos a imposições semelhantes; a descrição que deles não dá Freud se aplica a todos os gêneros nos que se acentua a temporalidade: “Em segundo lugar, compreendemos esta particularidade do chiste, que consiste em ter efeito no ouvinte só quando apresenta o encanto da novidade, quando o surpreende. Esta propriedade, responsável pela vida efêmera das piadas e da constante necessidade de voltar a criar outras, depende aparentemente do fato de que o próprio da surpresa ou da armadilha consiste em ser efetivo só a primeira vez. Quando uma piada se repete, a atenção está orientada pela lembrança do primeiro relato” *(A piada*, pág. 176-177). A surpresa não é mais que um caso particular da temporalidade irreversível: deste modo, a análise abstrata das formas verbais nos permite descobrir parentescos ali onde a primeira impressão nem sequer os fazia suspeitar.

6. OS TEMAS DO FANTÁSTICO:
INTRODUÇÃO

Por que o aspecto semântico é tão importante? —As funções pragmática, sintática e semântica do fantástico. —Temas fantásticos e temas literários em geral. —O fantástico, experiência dos limites. — Forma, contido, estrutura. —A crítica temática. —Seu postulado sensualista. —Seu postulado expressivo. — O estudo dos temas fantásticos: apreciação geral. —Dificuldades provenientes da natureza própria dos textos. —A forma em que teremos que proceder.

Devemos examinar agora o terceiro aspecto da obra, que denominamos semântico ou temático e que analisaremos com mais detalhe. por que se faz insistência precisamente sobre este aspecto? A resposta é simples: o fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos; havemos descrito amplamente esta percepção. Temos agora que examinar de perto a outra parte da fórmula, quer dizer, os acontecimentos estranhos em si. Agora bem, ao qualificar um acontecimento como estranho, designamos um fato de índole sintática. A distinção entre sintaxe e semântica, tal como aqui aparece, poderia explicar-se da seguinte maneira: um acontecimento será considerado como elemento sintático na medida em que forme parte de uma figura mais ampla, na medida em que mantenha relações de contigüidade com outros elementos mais ou menos próximos. Em troca, o mesmo acontecimento formará um elemento semântico a partir do momento em que o comparamos com outros elementos, semelhantes ou opostos, sem que estes mantenham com o primeiro uma relação imediata. O semântico nasce do paradigma, assim como a sintaxe se constrói sobre a sintagma. Ao falar de um acontecimento *estranho,* não temos em conta suas relações

com os acontecimentos contíguos, a não ser as que o unem com outros acontecimentos, afastados na cadeia, mas semelhantes ou opostos.

Ao fim de contas, a história fantástica pode caracterizar-se ou não por determinada composição, por determinado "estilo"; mas sem "acontecimentos estranhos" o fantástico não pode nem sequer dar-se. O fantástico não consiste, por certo nesses acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária. dali a atenção que lhes concedemos.

O problema poderia ser encarado de outra maneira, partindo das *funções* que o fantástico desempenha na obra. Convém perguntar-se o que contribuem a uma obra seus elementos fantásticos. Uma vez localizados neste ponto de vista funcional, é possível chegar a três respostas. Em primeiro lugar, o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor —medo, horror ou simplesmente curiosidade—, que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite uma organização particularmente rodeada da intriga. Por fim, o fantástico tem uma função a primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, que não tem, por tal razão, uma realidade exterior à linguagem; a descrição e o descrito não têm uma natureza diferente.

A existência de três funções, e de não mais de três (neste nível de generalidade) não é causal. A teoria geral dos signos —e, como sabemos, a literatura depende dela— nos diz que um signo tem três funções possíveis. A função pragmática responde à relação que os signos mantêm com quem os utiliza; a função sintática compreende as relações dos signos entre si, e a função semântica aponta a relação dos signos com o designado por eles, com suas referências.

Não nos ocuparemos aqui da primeira função do fantástico, já que depende de uma psicologia da leitura bastante alheia à análise propriamente literária que tentamos. Quanto à segunda, já assinalamos certas afinidades entre fantástico e composição, assunto que voltaremos a tratar ao término deste estudo. A terceira função, em troca, será o que ocupará nossa atenção. Dedicaremo-nos, de agora em diante, ao estudo de um universo semântico particular.

Pode dar-se imediatamente uma resposta simples, mas que não toca o fundo da questão. É razoável supor que o fantástico se refere a algo que não é qualitativamente diferente daquilo ao qual se refere a literatura em geral, mas que o faz com uma intensidade diferente que alcança seu ponto culminante no fantástico. Em outras palavras, e voltando assim para uma expressão já utilizada a propósito de Edgar Poe, o fantástico representa uma experiência dos limites. Não nos enganemos: esta expressão ainda não explica nada. Falar dos "limites" —que podem pertencer a mil classes diferentes— de um *continuum* do qual ignoramos tudo, equivale, de todos os modos, a permanecer no terreno das imprecisões. Entretanto, esta hipótese nos oferece duas indicações úteis: em primeiro lugar, todo estudo dos temas do fantástico se encontra em relação de contigüidade com o estudo dos temas literários em geral; logo, o superlativo, o excesso, terão que ser a norma do fantástico. Trataremos do ter em conta em todo momento.

Uma tipologia dos temas do fantástico seria, pois, homologa a tipologia dos temas literários em geral. Em lugar de nos alegrar, só podemos lamentar este fato. Chegamos assim ao problema mais complexo e menos claro de toda a teoria literária: *como falar daquilo do qual fala a literatura?*

Esquematizando o problema, poderia dizer-se que existem dois perigos simétricos. O primeiro consistiria em reduzir a literatura a um puro conteúdo (em outras palavras, a não atender mais que a seu aspecto semântico); é uma atitude que levaria a ignorar a especificidade literária, que poria a literatura no mesmo plano que o discurso filosófico, por exemplo; estudariam-se os temas, mas não haveria nada de literário. O segundo perigo,

inverso, eqüivaleria a reduzir a literatura a uma pura forma, a negar a pertinência dos temas para a análise literária. Com o pretexto de que em literatura só conta o "significante", o crítico resiste a perceber o aspecto semântico (como se a obra não fora significante em todos seus múltiplos níveis).

É fácil advertir por que estas opções são inadmissíveis: em literatura, o que se diz é tão importante como a maneira de dizê-lo, o "que" vale tanto quanto o "como", e à inversa (caso —opinião que não compartilhamos— que fora possível distinguir um do outro). Mas não terei que acreditar que a atitude adequada seja a mescla equilibrada das duas tendências, uma dose razoável de estudo de formas e de estudo de conteúdos. A distinção mesma entre forma e conteúdo deve ser superada (esta frase é certamente corriqueira no nível da teoria, mas conserva toda sua atualidade se, contanto que examinarem os estudos críticos particulares da atualidade). Uma das razões de ser do conceito de estrutura é a seguinte: superar a antiga dicotomia da forma e do fundo para considerar a obra como totalidade e unidade dinâmica.

Na concepção da obra literária, tal como a temos proposto até agora, os conceitos de forma e conteúdo não apareceram em nenhum momento. falamos que vários aspectos da obra, cada um dos quais possui sua estrutura e é, ao mesmo tempo, significativo; nenhum deles é pura forma ou puro conteúdo. poderia-se alegar que os aspectos verbal e sintático são mais "formais" que o aspecto semântico, que é possível descrevê-los sem mencionar o sentido de uma obra em particular; pelo contrário, ao falar do aspecto semântico, é impossível deixar de ter em conta o sentido da obra e, por conseguinte, não fazer aparecer um conteúdo.

Terá que dissipar desde já este mal-entendido, quanto mais quanto que isso nos permitirá definir com maior precisão a tarefa que nos espera. Não terá que confundir o estudo dos temas, tal como aqui o entendemos, com a interpretação crítica de uma obra. Consideramos a obra literária como uma estrutura suscetível de receber um número indefinido de interpretações; estas dependem do tempo e do lugar de sua enunciação, da personalidade do crítico, da configuração contemporânea das teorias estéticas, e assim sucessivamente. Nossa tarefa, pelo contrário, é a descrição desta estrutura oca impregnada pelas interpretações dos críticos e dos leitores. Permaneceremos tão afastados da interpretação das obras particulares como o estávamos ao tratar o aspecto verbal ou sintático. Como no caso anterior, trata-se mais bem de descrever uma configuração que de nomear um sentido.

É evidente que se aceitarmos a contigüidade dos temas fantásticos em relação aos temas literários em geral, nossa tarefa se volta extremamente complicada. No primeiro caso, dispúnhamos de uma teoria global referente aos aspectos verbal e sintático da obra, em que podíamos inscrever nossas observações sobre o fantástico. Aqui, pelo contrário, não dispomos de nada; por esta mesma razão, devemos levar a cabo simultaneamente duas tarefas: estudar os temas do fantástico e propor uma teoria geral do estudo dos temas.

Ao afirmar que não existe nenhuma teoria geral dos temas, parecemos esquecer uma tendência crítica que goza entretanto de maior prestígio: a crítica temática. É necessário esclarecer por que o método elaborado por esta escola não nos satisfaz. Tomarei como exemplo alguns textos de Jean-Pierre Richard, que é, por certo, seu mais notável representante. Estes textos foram escolhidos tendenciosamente, e não pretendo no mais mínimo julgar uma obra crítica de fundamental importância. Por tal motivo, terei que me limitar a alguns prefácios já antigos. Agora bem, é possível observar uma evolução nos textos recentes de Richard; por outra parte, até nos textos mais antigos, os problemas de método resultam ser muito mais complexos quando se estudam as análise concretas (nos quais não poderemos nos deter).

É necessário dizer, em primeiro lugar, que o emprego do termo "temática" é em si discutível. Em efeito, baixo este item poderíamos esperar encontrar um estudo de todos os temas, quaisquer que sejam. Agora bem, de fato, os críticos fazem uma seleção entre os temas

possíveis e é precisamente esta seleção o que melhor define sua atitude, que poderia ser qualificada de "sensualista". Em efeito, para esta crítica, só os temas referidos às sensações (em sentido estrito) são verdadeiramente dignos de atenção. No prefácio ao primeiro livro do Georges Poulet descreve esta exigência crítica temática do Richard, *Littérature et Sensation* (o título já é significativo), nos seguintes termos: "Em algum rincão do fundo da consciência, do outro dado da região onde todo *se tornou* pensamento, no ponto oposto a aquele por onde se penetrou, houve e há ainda luz, objetos e até olhos para percebê-los. A crítica não pode contentar-se pensando um pensamento. É necessário, além disso, que através de este se remonte de imagens em imagens até as sensações" (pág. 10, o sublinhado é nosso). Há neste fragmento uma oposição muito clara entre o concreto e o abstrato; por um lado, encontramos os objetos, a luz, os olhos, a imagem, a sensação; por outro, o pensamento, os conceitos abstratos. O primeiro termo da oposição parece duplamente valorizado: em primeiro lugar, é o primeiro no tempo (cf. o "se tornou"); logo, é o mais rico, o mais importante, e constitui, por conseguinte, o objeto privilegiado da crítica.

No prefácio ao livro seguinte. *Poésie et Profondeur*, Richard retoma exatamente a mesma idéia. Descreve seu trajeto como um intento "por reencontrar e descrever a intenção fundamental, o projeto que domina sua aventura. Este projeto, tratei de captá-lo em seu nível mais elementar, aquele no qual se afirma com maior ênfase: é o nível da sensação pura, do sentimento bruto ou da imagem nascente. (...) Considerei a idéia menos importante que a obsessão, a teoria menos fundamental que o sonho" (págs. 9-10). Gérard Genette qualificou com exatidão este ponto de partida, referindo-se ao "postulado sensualista, segundo o qual o fundamental (e por conseguinte o autêntico) coincide com a experiência sensível" *(Figure;* pág. 94).

Já tivemos a oportunidade (a propósito do Northrop Frye) de expressar nosso desacordo com relação a este postulado. E seguiremos também a opinião de Genette quando afirma que "O postulado ou preconceito do estruturalismo é virtualmente oposto ao da análise do Bachelard: sustenta que certas funções elementares do pensamento mais arcaico participam já de uma elevada abstração, que os esquemas e as operações do intelecto são talvez mais "profundos", mais originais que as invenções da imaginação sensível, que existe uma lógica e até uma matemática do inconsciente" (pág. 100). Trata-se, como vemos, de uma oposição entre duas correntes de pensamento que, de fato, vão mais à frente do estruturalismo e da crítica de Bachelard: por um lado, encontramos tanto ao Lévi-Strauss como ao Freud ou Marx, e pelo outro, tanto ao Bachelard como à crítica temática, ao Jung como ao Frye.

Poderia dizer-se, como a propósito do Frye, que os postulados não se discutem, que são resultado de uma eleição arbitrária; mas será conveniente, uma vez mais, estudar suas conseqüências. Passemos por cima as implicações referentes à "mentalidade primitiva" e não tenhamos em conta mais que as relacionadas com a análise literária. O não querer atribuir nenhuma importância à abstração no mundo que descreve, leva Richard a subestimar a necessidade de abstração no trabalho crítico. As categorias que utiliza para descrever as sensações dos poetas estudados são tão concretas como essas mesmas sensações. Basta, para convencer-se disso, jogar uma olhada aos "índices" (de matérias) de seus livros. Eis aqui alguns exemplos: *"Profundidade diabólica - Gruta - Vulcão", "Sol - Pedra - Tijolo rosado - Piçarra - Verdor - Arbusto de ervas", "Mariposas e pássaros - Xale levado pelo vento - Terra cercada por um muro - Pó - Barro - Sol", etc.* (capítulo sobre Nerval no *Poésie et Profondeur*), Ou, sempre a propósito de Nerval: "Nerval sonha por exemplo com o ser como com um fogo perdido, sepultado; por tal motivo, busca de uma vez o espetáculo dos sóis nascentes e o dos tijolos rosados que brilham no poente, o contato com a cabeleira inflamada de mulheres jovens ou a selvagem tibieza de sua carne *bionda e grassotta"* (pág. 10). Os temas descritos são os do sol, do tijolo, da cabeleira; o termo que os descreve é o do fogo perdido.

Haveria muito que dizer sobre esta linguagem crítica. Não negamos sua pertinência: corresponde aos especialistas de cada autor em particular assinalar em que medida essas observações são corretas. Mas esta linguagem parece criticável no nível da análise em si. É evidente que termos tão concretos não formam nenhum sistema lógico, a crítica temática seria primeira em aceitá-lo ; mas se a lista dos termos é infinita e desordenada, por que teria que ser preferível ao texto em si que, depois de tudo, contém todas essas sensações e as organiza de uma determinada maneira? Neste estádio, a crítica temática não parece ser mais que uma paráfrase (paráfrase sem dúvida genial, no caso do Richard): mas a paráfrase não é uma análise. Em Bachelard ou em Frye temos um sistema, mesmo que não vá mais à frente do nível do concreto: o dos quatro elementos, as quatro estações, etc. Com a crítica temática dispomos de uma lista infinita de termos que terá que inventar a partir de zero para cada texto.

Desde este ponto de vista, existem dois tipos de crítica: uma narrativa e outra lógica. A crítica narrativa segue uma linha horizontal, vai de tema em tema e se detém em um ponto mais ou menos arbitrário; todos estes temas têm muito pouco de abstrato, constituem uma cadeia interminável e o critico, semelhante nisto ao narrador, escolhe quase ao azar o começo e o final de seu relato (assim como, por exemplo, o nascimento e a morte de um personagem não são, em última instância, mais que momentos escolhidos arbitrariamente para o começo e o fim de um relato). Genette cita uma frase do *Univers imaginaire de Mallarmé* na qual se condensa esta atitude: “Por conseguinte, a jarra já deixou de ser um céu [um *azul*] e não é ainda um abajur” (página 499). O céu, a jarra e o abajur formam uma série homogênea sobre a qual se desliza a crítica, conservando sempre a mesma profundidade. A estrutura dos livros de crítica temática ilustra bem esta atitude narrativa e horizontal: trata-se quase sempre de recopilações de ensaios, cada um dos quais retrata a um determinado escritor. Passar a um nível mais geral é por assim dizê-lo, impossível: neles, a teoria parece não ter acesso.

A atitude lógica, pelo contrario, segue mas bem uma linha vertical: a jarra e o abajur podem constituir um primeiro nível de generalidade; mas será necessário elevar-se logo a outro nível mais abstrato; a figura desenhada pelo trajeto é mais a de uma pirâmide que a de uma reta. Pelo contrario, a crítica temática não quer abandonar a horizontal; mas abandona, por tal razão, toda pretensão analítica e, mais ainda, explicativa.

É certo que nos trabalhos de crítica temática se encontram às vezes preocupações teóricas, em especial no caso do Georges Poulet. Mas ao evitar o perigo do sensualismo, esta critica contradiz outro de quão postulados tínhamos enunciado do começo: o de considerar a obra literária não como a tradução de um pensamento preexistente, mas sim como o lugar onde nasce um sentido que não pode existir em nenhuma outra parte. Supor que a literatura não é mais que a expressão de certos pensamentos ou experiências do autor equivale a condenar de entrada a especificidade literária, atribuir à literatura um papel secundário, o de ser um meio entre outros. Agora bem, esta é a única maneira em que a crítica temática concebe a aparição da abstração em literatura. Vejamos algumas afirmações características do Richard: “Nós gostamos de ver nela [a literatura] uma *expressão* das eleições, as obsessões e os problemas que se situam no centro da existência pessoal” (*Littérature et sensation*, pág. 13). “Pareceu-me que a literatura era um dos lugares nos que com mais simplicidade ou até ingenuidade se *traía* o esforço da consciência por apreender o ser” *(Poésie et Profondeur*, pág. 9; o sublinhado é nosso). Expressão ou traição, a literatura não seria mais que um meio para traduzir certos problemas que subsistem fora dela e independentemente dela. Tal posição será dificilmente aceita por nós.

Esta rápida análise nos revela que a crítica temática, por definição anti-universal, não nos proporciona os meios para analisar e explicar as estruturas gerais do discurso literário (indicaremos mais adiante o nível no qual este método nos parece obter toda sua pertinência). Voltamos assim para nos encontrar tão desprovidos de método para a análise dos temas como

o estávamos anteriormente; entretanto, advertimos dois escolhos que é necessário evitar: a negativa de abandonar o campo do concreto, de reconhecer a existência de regras abstratas; a utilização de categorias não literárias para descrever temas literários.

Providos desta escassa bagagem teórica, examinemos os escritos teóricos que se ocupam do fantástico. Descobriremos neles uma assombrosa unanimidade de método.

Vejamos alguns exemplos de classificação de temas. Dorothy Scarborough, em um dos primeiros livros consagrados a esta questão, *The Supernatural in Modern English Fiction*, propõe a seguinte classificação: os fantasmas modernos; o diabo e seus aliados; a vida sobrenatural. O livro de Penzoldt oferece uma divisão mais detalhada (no capítulo denominado "O motivo principal) : o fantasma; a assombração; o vampiro; o lobisomem; bruxas e bruxaria; o ser invisível; o espectro animal. (De fato, esta divisão está sustentada por outra, muito mais geral, e que examinaremos no cap. IX.) Vax propõe uma lista muito semelhante: "O lobisomem; o vampiro; as partes separadas do corpo humano; as perturbações da personalidade; os jogos do visível e o invisível; as alterações da casualidade, do espaço e do tempo; a regressão". Curiosamente, neste caso, passa-se das imagens a suas causas: o tema do vampiro pode ser, por certo, conseqüência das alterações da personalidade; por conseguinte, embora mais atrativa, a lista é menos coerente que as anteriores.

Caillois dá uma classificação ainda mais detalhada. Suas classes temáticas são as seguintes: "o pacto com o demônio (ex.: *Fausto);* a alma em pena que exige para seu repouso o cumprimento de determinada ação; o espectro condenado a uma carreira desordenada e eterna (ex.: *Melmoth);* a morte personificada que aparece em meio dos vivos (ex.: *O espectro da morte vermelha*, de Edgar Poe); a "coisa" indefinível e invisível, mas possuidora de um peso, de uma presença (ex.: *O horla);* os vampiros, quer dizer os mortos que se asseguram uma perpétua juventude alimentando-se do sangue dos vivos (numerosos exemplos); a estátua, o manequim, a armadura, o autômato, que de repente se animam e adquirem uma temível independência (ex.: *A Vênus de Ille);* a maldição de um feiticeiro que provoca uma enfermidade espantosa e sobrenatural (ex.: *A marca da besta*, de Kipling): a mulher fantasma, proveniente do mais à frente, sedutora e mortal (ex.: *O diabo apaixonado);* a interpenetração dos terrenos do sonho e a realidade; o quarto, o departamento, o piso, a casa, a rua apagados do espaço; a detenção ou repetição do tempo (ex.*: Manuscrito de Saragoça)*". *(Images, images...* págs. 36-39).

Como vemos, a lista é muito abundante. Ao mesmo tempo, Caillois insiste muito no caráter sistemático, fechado dos temas do fantástico: "Possivelmente me antecipei muito ao afirmar que era possível enumerar esses temas que entretanto dependem bastante estreitamente de uma situação dada. Contudo, sigo considerando-os enumeráveis e dedutíveis, de maneira que em última instância, seria possível conjeturar os que não figuram na série, assim como a classificação cíclica do Mendeleiev (Químico russo) permite calcular o peso atômico dos corpos simples ainda não descobertos ou ignorados pela natureza, mas que virtualmente existem" (págs. 57-58).

Não podemos deixar de compartilhar este desejo; mas é inútil procurar nos escritos de Caillois a regra lógica que permita a classificação; não penso, por outra parte, que essa ausência seja casual. Todas as classificações até aqui enumeradas infringem a primeira regra que nos tínhamos imposto: a de classificar não imagens concretas a não ser categorias abstratas (com a exceção não significativa do Vax). Ao nível em que Caillois os descreve, estes "temas" são, pelo contrário, ilimitados e não obedecem a leis rigorosas. A mesma objeção poderia voltar a ser formulada da seguinte maneira: na origem das classificações, independentemente da estrutura na qual terá que ser integrado, encontramos a idéia de um sentido invariável de cada elemento da obra. Agrupar a todos os vampiros em uma mesma

classe, por exemplo, implica que o vampiro tem um significado imutável, qualquer seja o contexto em que apareça. Agora bem, como partimos da idéia de que a obra forma um todo coerente, uma estrutura, devemos admitir que o sentido de cada elemento (neste caso, de cada tema) não pode articular-se fora de suas relações com outros. O que aqui nos propõe são etiquetas, aparências, não verdadeiros elementos temáticos.

Um artigo recente de Witold Ostrowski vai além destas contagens: trata de formular uma teoria. Por outra parte, o estudo se intitula, significativamente, *The Fantastic and the Realistic in Literature. Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction.* Segundo Ostrowski, a experiência humana pode representar-se mediante o seguinte esquema (pág. 57):

*

*(trad.): Personagens - 1)Matéria; 2)Conciência; Mundo dos objetos 3)Matéria; 4)espaço ; 5)Ação regida por; 6)Casualidade; 7)Eu/ou Finalidades; 8)No tempo

Cada um dos temas do fantástico se define como a transgressão de um ou mais dos oito elementos constitutivos deste esquema.

Temos aqui um intento de sistematização em um nível abstrato, e não já um catálogo no nível das imagens. Entretanto, como se adverte imediatamente, é difícil admitir este esquema a causa do caráter *a priori* (e além não literário) das categorias que supostamente descrevem textos literários.

Em uma palavra, toda esta análise do fantástico som tão pobres em sugestões concretas como a crítica temática o era no referente a indicações de ordem geral. até agora, com exceção de Penzoldt, os críticos se contentaram fazendo listas de elementos sobrenaturais sem poder indicar sua organização.

Como se não bastassem todos estes problemas que surgem na soleira mesmo do estudo semântico, há outros que dependem da natureza mesma da literatura fantástica. Recordemos os dados do problema: no universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento —uma ação— que provém do sobrenatural (ou de um falso sobrenatural); por sua parte, este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história), que denominamos “vacilação”, e “fantásticos” os textos que a fazem viver. Quando se expõe a questão dos temas, a reação “fantástica” fica entre parêntese, para não interessar-se mais pela natureza dos acontecimentos que a provocam. Em outras palavras, desde este ponto de vista, a distinção entre o fantástico e o maravilhoso já não tem interesse, e não nos ocuparemos indiferentemente de obras pertencentes a um ou outro gênero. É entretanto possível que o

texto faça tanta insistência sobre o fantástico (quer dizer sobre a reação) que já não seja possível distinguir quão sobrenatural o provocou: em lugar de facilitá-la, a reação impede a compreensão da ação, e a separação do fantástico se volta então muito difícil, se não impossível.

Em outras palavras, quando se trata da percepção de um objeto, pode-se insistir tanto na percepção como no objeto. Mas se a insistência na percepção é muito forte, já não é possível perceber o objeto em si.

Existem exemplos muito diferentes desta impossibilidade de chegar até o tema. Comecemos pelo Hoffmann (cuja obra constitui virtualmente um repertório dos temas fantásticos): o que parece lhe importar não é o que se sonha a não ser o fato de que se sonhe e a alegria que isso provoca. A admiração que nele suscita a existência do mundo sobrenatural lhe impede freqüentemente nos dizer do que parece esse mundo. O acento passa do enunciado à enunciação. Neste sentido, a conclusão de *Jarro de ouro* é reveladora. depois de ter relatado as maravilhosas aventuras do estudante Anselmo, o narrador aparece em cena e declara: “Mas então me senti subitamente esmigalhado e transportado de dor. OH feliz Anselmo, que jogou longe de ti o peso da vida comum, que te elevou por seu amor por Serentina e que habita agora, cheio de voluptuosidades, uma formosa mansão senhorial na Atlântica! Mas, e eu, desgraçado? logo, sim, em poucos minutos, serei transplantado deste formoso salão (que não vale uma mansão senhorial na Atlântica) a uma meia-àgua; as misérias e as necessidades da vida ocuparão todo meu pensamento, mil desgraças arrojarão um espesso véu de névoa sobre meus olhos e não poderei, por certo voltar a ver a flor de lis.

Nesse momento, o arquivista Lindhorst me tocou brandamente o ombro e me disse: “Silêncio, silêncio, venerável senhor. Não lhes queixem assim! Não acaba acaso de estar na Atlântica e não possuem ali pelo menos uma granja, em qualidade de feudo poético? Em geral, a felicidade do Anselmo não é esta vida na poesia, a qual se revela a Santa harmonia de todos os seres, como o mais profundo mistério da natureza?” (T. II, pág. 201). Esta notável passagem coloca em igualdade de condições os acontecimentos sobrenaturais e a possibilidade de descrevê-los, o teor do sobrenatural e sua percepção: a felicidade que descobre Anselmo é idêntica a do narrador que foi capaz de imaginá-lo, que pôde escrever sua história. E esta alegria frente à existência do sobrenatural faz que apenas se possa chegar a conhecê-lo.

No Maupassant a situação é inversa, mas apresenta efeitos semelhantes. Neste caso, o sobrenatural provoca tal angústia, tal horror, que não conseguimos distinguir o que o constitui. *Quem sabe?* é talvez o melhor exemplo deste processo. O acontecimento sobrenatural, ponto de partida do relato, é a animação, estranha e repentina dos móveis de uma casa. A conduta dos móveis não segue lógica alguma e ante este fenômeno, mais que nos perguntar “o que significa” nos sentimos impactados pela estranheza do fato em si. O que conta não é tanto a animação dos móveis como o fato de que alguém tenha podido imaginá-la e vivê-la. Uma vez mais, a percepção da sobrenatural arroja uma sombra espessa sobre o sobrenatural em si e nos torna muito difícil seu acesso.

A volta do parafuso de Henry James oferece uma terceira variante deste fenômeno singular no que a percepção, em lugar de develar o assunto, serve mas bem de tela. Como nos textos anteriores, a atenção está tão fortemente concentrada no ato de percepção que ignoraremos definitivamente a natureza do percebido, quais são os vícios dos antigos serventes?. Neste caso prepondera a angústia mas com um caráter muito mais ambíguo que no Maupassant.

Depois destas considerações feitas ao começo de um estudo dos temas fantásticos, não dispomos de, nada mais que de algumas certezas negativas: sabemos o que não terá que fazer, mas não como proceder. Por conseguinte, adotaremos uma posição prudente: limitaremo-nos

à aplicação de uma técnica elementar, sem presumir do método geral.

Em primeiro lugar, agruparemos os temas de maneira puramente formal, ou mais exatamente organizado: partiremos de um estudo de suas *compatibilidades e incompatibilidades.* Obteremos assim alguns grupos de temas; cada grupo compreenderá os temas que podem aparecer juntos, os que realmente se encontram juntos em determinadas obras. Uma vez obtidas estas classes formais, trataremos de *interpretar* a classificação em si. Nosso trabalho terá duas etapas, que correspondem, em termos gerais, aos dois tempos da descrição e da explicação.

Este procedimento, por inocente que pareça, não o é inteiramente. Implica duas hipótese que estão longe de ter sido verificadas: a primeira é que às classes formais correspondem classes semânticas; em outras palavras, que temas diferentes têm obrigatoriamente uma distribuição diferente. A segunda hipótese consiste no fato de que uma obra possui um grau tal de coerência que as leis da compatibilidade e a incompatibilidade jamais poderão ser infringidas. Isto está longe de ter sido comprovado, embora mais não fora por causa dos numerosos empréstimos que caracterizam toda obra literária. Um conto folclórico, por exemplo, menos homogêneo, conterá freqüentemente elementos que nunca aparecem juntos nos textos literários. Por conseguinte, terá que deixar-se levar por uma intuição que no momento é difícil de explicitar.

7. OS TEMAS DO *EU*

Um conto das *mil e uma noites* —Os elementos sobrenaturais: metamorfose e pandeterminismo. —O sobrenatural “tradicional” e “moderno”. —O espírito e a matéria. —O desdobramento da personalidade. —O objeto se converte em sujeito. —Transformação do tempo e o espaço. —A percepção, o olhar, os lentes e o espaço na *princesa Brambilla.*

Começaremos por um primeiro grupo de temas reunidos a partir de um critério puramente formal: seu coexistente. Recordaremos em primeiro lugar uma história das *mil e uma noites*, a do *segundo calender*(*dervixe/monge maometano*).

Começa como um conto realista. O herói, filho do rei, termina sua educação na casa de seu pai e parte para visitar sultão das Índias. Durante a viagem, sua escolta é atacada pelos ladrões, mas o príncipe consegue escapar com vida. Encontra-se em uma cidade desconhecida sem meios nem possibilidades de fazer-se reconhecer; seguindo o conselho de um alfaiate, começa a cortar madeira no bosque vizinho e a vendê-la na cidade, para assegurar sua subsistência. Como vemos, não há, até este momento, nenhum elemento sobrenatural.

Mas um dia, produz-se o acontecimento sobrenatural. Ao arrancar a raiz de uma

árvore, o príncipe percebe a presença de uma argola de ferro e de uma armadilha; levanta-a e desce pela escada que aparece ante seus olhos. Chega assim a um palácio subterrâneo, ricamente decorado, onde o recebe uma mulher de extraordinária beleza, quem lhe confia que também ela é a filha de um rei, raptada por um gênio perverso. O gênio a ocultou nesse palácio e passa com ela uma de cada dez noites, pois sua mulher legítima é muito ciumenta; a princesa pode, por outra parte, chamá-lo em qualquer momento com um só toque no talismã. A princesa convida o príncipe a permanecer com ela nove de cada dez dias; oferece-lhe um banho, um jantar delicioso e a compartilhar seu leito durante a noite. Mas ao dia seguinte comete a imprudência de convidá-lo com vinho; uma vez ébrio, o príncipe decide provocar ao gênio e quebra o talismã.

O gênio aparece; esta aparição provoca um ruído tal que o príncipe foge apavorado, deixando entre as mãos do gênio à princesa desamparada e algumas peças de seu vestuário dispersas pelo quarto. Esta última imprudência irá denunciá-lo : o gênio, transformado em ancião, vai à cidade e descobre o dono dos objetos; transporta o príncipe até o céu e volta a levá-lo a gruta, com o fim de obter a confissão de seu crime. Mas nem o príncipe nem a princesa confessam. Isso não impede que o gênio os castigue: corta um braço da princesa, que depois disso, esta morre; quanto ao príncipe, frente à história que consegue relatar, e segundo a qual nunca terá que vingar-se de quem fez o mal, fica convertido em macaco.

Esta situação dará lugar a uma nova série de aventuras. O macaco inteligente é recolhido por um navio cujo capitão está encantado de suas boas maneiras. Um dia, o navio chega a um reino cujo grande visir acaba de morrer; o sultão quer conhecer a letra de todos os recém chegados, para escolher, segundo este critério, o herdeiro do visir. Como é de supor, a do macaco resulta ser a mais formosa. O sultão o convida ao palácio, e o macaco escreve versos em sua honra. A filha do sultão observa o milagre, mas como em sua juventude recebeu lições de magia, adivinha imediatamente que se trata de um homem metamorfoseado. Chama o gênio, e ambos se entregam a um duro combate durante o qual vão se transformando sucessivamente em uma série de animais. Ao final, cada um deles arremessa chamas sobre seu competidor; a filha do sultão sai vitoriosa, mas morre pouco tempo depois: só tem tempo de devolver ao príncipe sua forma humana. Entristecido pelas desgraças que provocou, o príncipe se faz calender (*dervixe/monge maometano*), e os azares de sua viagem o levam até a casa em que, precisamente, está relatando a história.

Esta aparente variedade temática nos desconcerta: como descrevê-la? Entretanto, se isolarmos os elementos sobrenaturais, veríamos que é possível reuni-los em dois grupos. O primeiro seria o das *metamorfose.* Vimos o homem transformar-se em macaco e o macaco em homem; do começo, o gênio se transforma em ancião. Durante a cena do combate, as metamorfoses se acontecem. O gênio se transforma em leão; a princesa o corta em dois com um sabre, mas a cabeça do leão se converte em escorpião. “Imediatamente, a princesa se transformou em serpente, e combateu duramente contra o escorpião, quem, ao não ter vantagem alguma, tomou a forma de uma águia e saiu voando. Mas a serpente se transformou por sua vez em uma águia mais poderosa ainda e se lançou depois da outra” (T. I, página 169). Pouco tempo depois, aparece um gato branco e preto, perseguido por um lobo negro. O gato se transforma em verme e se introduz em uma granada que adquire as dimensões de uma cabaça, que logo estoura em pedaços; o lobo, metamorfoseado então em galo, começa a tragar as sementes da granada. Mas fica uma que cai à água e se transforma em peixinho. “O galo se jogou no canal e se transformou em um lucio (*peixe voraz de água doce*) que perseguiu o peixinho” (pág. 170). Por fim, os dois personagens recuperam sua forma humana.

O outro grupo de elementos fantásticos se deve à existência mesma de seres sobrenaturais, tais como o gênio e a princesa-maga, e a seus poderes sobre o destino dos homens. Ambos podem metamorfosear e metamorfosear-se, voar ou deslocar seres e objetos

no espaço, etc. Estamos aqui frente a uma das constantes da literatura fantástica: a existência de seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens. Entretanto, não basta comprovar este fato: é necessário, além disso, perguntar-se sobre seu significado. Pode dizer-se, por certo, que estes seres simbolizam um sonho de poder; mas há algo mais. De fato, em termos gerais, os seres sobrenaturais suprem uma casualidade deficiente. Digamos que na vida cotidiana, uma parte dos acontecimentos se explicam por causas que nos resultam conhecidas, e outra, que nos parece devida ao azar. Neste último caso, não há, em realidade, ausência de causalidade, a não ser a intervenção de uma causalidade isolada que não está diretamente relacionada com as outras séries causais que regem nossa vida. Entretanto, se não aceitarmos o azar, e postulamos uma causalidade generalizada, uma relação necessária de todos os fatos entre si, deveremos admitir a intervenção de forças ou seres sobrenaturais (até então ignorados de nós). A fada que assegura o destino feliz de uma pessoa, não é mais que a encarnação de uma causalidade imaginária para aquilo que também poderia chamar-se sorte ou azar. O gênio maligno que interrompia as cenas de amor na história do calender, não é mais que a má sorte dos protagonistas. Mas as palavras "sorte" ou "azar" estão excluídas desta parte do mundo fantástico. Em um dos contos fantásticos de Erckmann-Chatrian lemos o seguinte: "O que é, depois de tudo, o azar, se não o efeito de uma causa que escapa a nossa compreensão?" (*O esboço misterioso*, chamado segunda a antologia de Castex, pág. 214). Podemos falar aqui de um determinismo generalizado, de um *pandeterminismo:* tudo, até o encontro das diversas séries causais (ou "azar"), deve ter sua causa, no sentido pleno do termo, mesmo que esta não seja porém de ordem sobrenatural.

Se, ainda interpretar desta maneira o mundo dos gênios e das fadas, é possível observar uma curiosa semelhança entre essas imagens fantásticas, em suma, tradicionais, e a imaginária muito mais "original" que se encontra nas obras de escritores como Nerval ou Gautier. Não há ruptura entre um e outro, e os elementos fantásticos do Nerval nos ajudam a compreender os *Das mil e uma noites*. portanto, não coincidiremos com o Hubert Juin, que opõe os dois registros: "Os outros assinalam os fantasmas, os vampiros, em uma palavra, tudo o que provém da indigestão e que constitui o fantástico friável. Só Gérard de Nerval compreende (...) o que é o sonho" (prefácio aos contos fantásticos de Nerval, pág. 13).

Eis aqui alguns exemplos de pandeterminismo em Nerval. Um dia, produzem-se simultaneamente dois acontecimentos: Aurelia acaba de morrer, e o narrador, que não sabe, pensa em um anel que lhe tinha dado; como o anel era muito grande, tinha-o feito cortar: "Só compreendi minha falta ao ouvir o ruído da serra. Pareceu-me ver correr sangue…" (pág. 269). Azar? Coincidência? Não para o narrador de *Aurelia*.

Em outra oportunidade, entra em uma igreja. "Ajoelhei-me nos últimos bancos do coro, e tirei do dedo um anel cujo engaste tinha estas três palavras árabes: *Allah! Mohamed! Alí!* Imediatamente, vários círios (*velas*) se acenderam no coro..." (página 296). O que para outros não seria mais que uma coincidência no tempo, é aqui uma causa.

Em outra oportunidade, passeia-se pela rua durante um dia de tormenta. "A água crescia nas ruas vizinhas; baixei correndo pela rua Saint-Victor e, com a idéia de deter o que acreditava ser o dilúvio universal, joguei no lugar mais profundo o anel que tinha comprado em Saint-Eustache. No mesmo momento, a tormenta se acalmou e um raio de sol começou a brilhar" (pág. 299). O anel provoca aqui a mudança atmosférica; adverte-se, ao mesmo tempo, a prudência com que se apresenta este pandeterminismo: Nerval só explícita a coincidência temporária, não a causalidade.

O último exemplo provém de um sonho. "Estávamos em um campo iluminado pela luz das estrelas; detivemo-nos a contemplar esse espetáculo, e o espírito pôs sua mão sobre minha frente, como eu mesmo o tinha feito a véspera tratando de magnetizar a meu companheiro; imediatamente, uma das estrelas que via no céu começou a aumentar de

tamanho…” (pág. 309).

Nerval é totalmente consciente do significado destes relatos. Com respeito a um deles assinala: “Me objetará sem dúvida que o azar pôde ter querido que nesse momento uma mulher doente gritasse nas proximidades de minha casa. Mas, segundo meu parecer, os acontecimentos terrestres estavam ligados aos do mundo invisível” (pág. 281). E mais adiante: “A hora de nosso nascimento, o ponto da terra onde aparecemos, o primeiro gesto, o nome do quarto, todas essas consagrações, esses ritos que nos impõem, tudo isso estabelece uma série feliz ou fatal da qual depende todo o futuro. (...) Com razão se diz que nada no universo é indiferente nem impotente; um átomo pode dissolvê-lo tudo, um átomo pode salvá-lo tudo” (pág. 304). Ou, em uma forma lacônica: “Tudo se corresponde”.

Indiquemos aqui, para voltar a examiná-lo mais adiante com maior detalhe, a semelhança entre esta convicção, que no caso do Nerval deriva da loucura, com a que é possível obter em uma experiência com drogas. Refiro-me aqui ao livro do Alan Watts, *The Joyous Cosmology:* “Pois neste mundo não há nada errôneo nem sequer estúpido. Sentir o engano, é simplesmente não ver o esquema no qual se inscreve tal ou qual acontecimento, não saber a que nível hierárquico pertence este acontecimento” (pág. 58). Aqui também, “tudo se corresponde”.

O pandeterminismo tem como conseqüência natural o que poderia chamá-la “pan-significação”: posto que em todos os níveis existem relações entre todos os elementos do mundo, este mundo se volta altamente significante. Já o vimos com o Nerval: a hora em que se nasce, o nome do quarto, tudo trocou de sentido. Mais ainda: mais à frente, do primeiro sentido, evidente, sempre é possível descobrir um sentido mais profundo (uma sobre interpretação). Tal por exemplo um dos personagens de *Aurelia* internado no sanatório: “Atribuía um sentido místico às conversações dos guardas e às de meus companheiros” (pág. 302). Ou, Gautier durante uma experiência de haxixe: “Um véu se rasgou em meu espírito, e percebi com claridade que os membros do clube não eram se não cabalistas...” (pág. 207). “As figuras dos quadros... agitavam-se com contorções penosas, como mudos que queriam advertir algo importante em uma ocasião suprema. Parecia como se quisessem mostrar uma armadilha que eu devia evitar” *(O clube dos fumantes de haxixe*, pág. 208). Neste mundo, todo objeto, todo ser quer dizer algo.

Passemos a um grau de abstração maior: qual é o sentido último do pandeterminismo dirigido pela literatura fantástica? Não é por certo necessário estar próximo à loucura, como Nerval, ou passar pela droga, como Gautier, para acreditar no pandeterminismo: todos o conhecemos, mas sem lhe dar a extensão que tem aqui: as relações que estabelecemos entre os objetos são puramente mentais e não afetam absolutamente os objetos em si. Pelo contrário, no Nerval ou no Gautier, estas relações se estendem até o mundo físico: ao tocar o anel as velas se acendem, ao lançar o anel a inundação se detém. Em outras palavras, no nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra, deixa de ser fechado.

Tendo presente esta conclusão, consideremos agora as metamorfose que deixamos um pouco de lado. No nível de generalidade em que nos encontramos, podem inscrever-se dentro da mesma lei da qual são um caso particular. Dizemos com freqüência que um homem se faz o macaco, que luta como um leão, como uma águia, etc.; o sobrenatural começa a partir do momento em que se passa das palavras às coisas supostamente designadas por elas. Por conseqüência, as metamorfose constituem uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente a concebe. Advirtamos também aqui que não há ruptura entre a imaginária aparentemente convencional das *mil e uma noites* e aquela, mais “pessoal”, dos escritores do século XIX. Gautier estabelece a relação ao descrever assim sua própria transformação em pedra: “Em efeito, sentia que minhas extremidades se petrificavam, e que o

mármore me envolvia até os quadris como a Dafne das Tullerías; a metade de meu corpo era uma estátua, tal como esses príncipes encantados das *mil e uma noites"* (pág. 208). No mesmo conto, a cabeça do narrador se transforma em uma cabeça de elefante; mais tarde, assiste-se à metamorfose do homem-mandrágora: "Aquilo parecia contrariar em supremo grau ao homem-mandrágora, que diminuía de tamanho, esmagava-se, descoloria-se e emitia gemidos inarticulados; por fim, perdeu toda aparência humana, e rodou sobre o piso sob a forma de um salsifí* provido de dois pivôs" (pág. 212). (* Planta herbácea. Da família das compostas. Do lat. *Salsifica*)

Em *Aurelia* se observam metamorfose semelhantes. Ali, uma mulher "rodeou graciosamente com seu braço nu o caule de uma malva-rosa, e começou a crescer sob um claro raio de luz; pouco a pouco, o jardim ia adquirindo sua forma, e os trabalhadores de pedreira e as árvores se transformavam nos desenhos e festões de seus vestidos" (pág. 268). Em outra oportunidade, há monstros que lutam para despojar-se de suas formas estranhas e converter-se em homens e mulheres; "outros adotavam, em suas transformações, o aspecto de animais selvagens, de peixes e aves" (pág. 272).

Pode dizer-se que o comum denominador dos dois temas, metamorfose e pandeterminismo, é a ruptura (quer dizer, ao mesmo tempo, posta em evidência) do limite entre matéria e espírito. Podemos assim, antecipar uma hipótese relativa ao princípio gerador de todos os temas reunidos nesta primeira rede: *o passado do espírito à matéria se tornou possível.*

Nos textos que examinamos, é possível encontrar páginas nas que este princípio se deixa captar de maneira direta. Nerval escreve: "Do ponto em que então me encontrava, cheguei, seguindo a meu guia, até um desses altos edifícios cujos tetos reunidos apresentavam esse estranho aspecto. Parecia-me que meus pés se afundavam nas capas sucessivas das construções de diferentes idades" (pág. 264). O passo mental de uma a outra idade, volta-se aqui um passo físico. As palavras se confundem com as coisas. O mesmo acontece no Gautier; alguém pronuncia esta frase: "Hoje devemos morrer de dar risada", que corre o risco de converter-se em realidade evidente: "O alegre frenesi chegava até seu mais alto grau; só se ouviam suspiros convulsivos, cacarejos inarticulados. A risada tinha perdido seu timbre e se voltava grunhido, o espasmo acontecia ao prazer; o estribilho do Daucus-Safado ia voltar se certo" (pág. 202).

Entre idéia e percepção, o passo resulta fácil. O narrador de *Aurelia* ouve estas palavras: "Nosso passado e nosso futuro são solidários. Vivemos em nossa raça e nossa raça vive em nós**.**

Esta *idéia* me pegou de repente *sensível* e, como se as paredes da sala se houvessem aberto sobre perspectivas infinitas, parecia-me ver uma cadeia ininterrupta de homens e mulheres em quem eu estava e que estavam em mim" (pág. 262). A idéia se volta imediatamente sensível. Eis aqui um exemplo inverso, no que a sensação se transforma em idéia: "Essas escadas intermináveis que te cansava de subir ou descer eram os mesmos laços de suas antigas ilusões que estorvavam seu pensamento..." (pág. 309).

É curioso observar aqui que semelhante ruptura dos limites entre matéria e espírito era considerada, sobre tudo no século XIX, como a primeira característica da loucura. Os psiquiatras afirmavam no geral que o homem "normal" dispõe de vários marcos de referência e relaciona cada feito só com um deles. O psicótico, pelo contrário, não seria capaz de distinguir esses diferentes marcos entre si e confundiria o percebido e o imaginário. "É notório que nos esquizofrênicos, a aptidão de separar os campos da realidade e da imaginação está debilitada. À inversa do chamado pensamento normal, que deverá permanecer dentro do mesmo campo, ou marco de referência, ou universo do discurso o pensamento dos esquizofrênicos não obedece às exigências de uma referência única" (Angyal, in Kasanin,

pág. 119).

Este mesmo desaparecimento dos limites é a base da experiência com drogas. Ao começo de sua descrição, Watts escreve o seguinte: “A maior das superstições consiste na separação do corpo e o espírito” (pág. 3). É curioso comprovar que o mesmo traço aparece no bebê; segundo Piaget, “ao começo de sua evolução, o menino não distingue o mundo psíquico do mundo físico” *(Nascimento da inteligência no menino).* Esta maneira de descrever o mundo da infância está encerrada dentro dos limites de uma visão adulta, em que, precisamente, diferenciam-se os dois mundos; o que se passa é um simulacro adulto da infância. Isto é exatamente o que acontece na literatura fantástica: como no pensamento mítico, por exemplo, não se ignora o limite entre matéria e espírito, pelo contrário, está presente para proporcionar o pretexto das incessantes transgressões. Gautier escrevia: “Já não sentia meu corpo; os laços da matéria e do espírito se desataram” (pág. 204).

Esta lei, que encontramos na base de todas as deformações provocadas pelo fantástico dentro de nossa rede de temas, tem algumas conseqüências imediatas. Desta maneira, é possível generalizar o fenômeno das metamorfose e dizer que uma pessoa poderá multiplicar-se facilmente. Todos nos sentimos *como* várias pessoas: neste caso, a impressão terá que encarnar-se no plano da realidade *física.* A deusa que se dirige ao narrador de *Aurelia* afirma o seguinte: “Sou a mesma que Maria, mesma que sua mãe, a mesma também que todas as formas que sempre amaste” (pág. 299). Em outra oportunidade, Nerval escreve: “Uma idéia terrível me sobressaltou: ‘O homem é duplo’, disse-me”. “Sinto dois homens em mim, escreveu um Pai da Igreja. (...) Em todo homem há um espectador e um ator, que fala e o que responde” (pág. 277). Tomada literalmente, a multiplicação da personalidade é uma conseqüência imediata do possível passo entre matéria e espírito: a gente é várias pessoas mentalmente, e se converte em várias pessoas fisicamente.

Outra conseqüência do mesmo princípio tem derivações ainda mais amplas: trata-se do desaparecimento do limite entre sujeito e objeto. O esquema racional nos representa ao ser humano como um sujeito que fica em relação com outras pessoas ou com coisas exteriores a ele, e que têm um status de objeto. A literatura fantástica põe em julgamento esta separação abrupta. ouça-se uma música, mas já não existe o instrumento musical emissor de sons e exterior ao ouvinte, por uma parte, e o ouvinte, por outra. Gautier escreve: “As notas vibravam com tanta potência que penetravam em meu peito como flechas luminosas; pouco tempo depois, a melodia interpretada me pareceu sair de mim mesmo (...); a alma de Weber se encarnou em mim” (pág. 203). O mesmo acontece em Nerval: “Deitado sobre um cama de armar, ouvia o que os soldados falavam a respeito de um desconhecido, detido como eu, e cuja voz tinha ressonado na mesma sala. Por um singular efeito de vibração, parecia-me que aquela voz ressonava em meu peito” (pág. 258).

Se olhe um objeto, mas já não há fronteiras entre o objeto, - com suas formas e suas cores - e o observador. Vejamos outro exemplo do Gautier: “Por um estranho prodígio, ao cabo de alguns minutos de contemplação, fundia-me com o objeto fixado, e me convertia eu mesmo nesse objeto”.

Para que duas pessoas se compreendam, já não é necessário que se falem: cada uma delas pode converter-se na outra, e saber o que esta outra pensa. O narrador de *Aurelia* tem este tipo de experiência ao encontrar-se com seu tio. “Pediu-me que me colocasse perto dele, e uma sorte de comunicação se estabeleceu entre nós; pois não posso dizer que ouvisse sua voz, a não ser tão só que, à medida que meu pensamento se concentrava em um ponto, a explicação deste me resultava imediatamente clara” (pág. 261). Ou: “Sem lhe haver perguntado nada a meu guia, compreendi por intuição que essas alturas e ao mesmo tempo essas profundidades eram a guarida dos primitivos habitantes da montanha” (pág. 265). Como

o objeto deixa de estar separado do sujeito, a comunicação se estabelece de maneira direta, e o mundo inteiro fica inserido em uma rede de comunicação generalizada Eis aqui como Nerval expressa esta convicção: “Este pensamento me levou a outro, segundo o qual existia uma vasta conspiração de todos os seres animados para restabelecer o mundo em sua primeira harmonia, e segundo o qual as comunicações se produziam pelo magnetismo dos astros, e uma cadeia ininterrupta unia em torno da terra as inteligências entregues a esta comunicação geral, e os cantos, os bailes, as olhadas, gradualmente imantados entre si, traduziam a mesma aspiração” (pág. 303).

Advirtamos uma vez mais a proximidade entre esta constante temática da literatura fantástica e uma das características fundamentais do mundo infantil (ou, com mais exatidão, como vimos, com seu simulacro adulto). Piaget escreve: “Na base da evolução mental não existe com segurança diferenciação alguma entre o eu e o mundo exterior” (*Seis estudos*, pág. 20). O mesmo acontece no mundo das drogas. “O organismo e o mundo circundante formam um esquema de ação único e integral, no qual não há sujeito nem objeto, agente nem paciente” (Watts, pág. 62). Ou: “Começo a sentir que o mundo está, ao mesmo tempo, dentro e fora de minha cabeça (...). Não Miro o mundo, não me ponho frente a ele; conheço-o por um processo contínuo que o transforma em mim mesmo” (pág. 29). O mesmo acontece com os psicóticos. Goldstein escreve: “[Ele, o psicótico] não considera o objeto como parte de um mundo exterior ordenado, separado dele, tal como o faz a pessoa normal” (*in Kasanin*, pág. 23). “As fronteiras normais entre o eu e o mundo desaparecem; em seu lugar, encontra-se uma sorte de fusão cósmica...” (pág. 40). Mais adiante trataremos de interpretar estas semelhanças.

O mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram; suas categorias fundamentais se encontram, portanto, modificadas. O tempo e o espaço do mundo sobrenatural, tal como estão descritos neste grupo de textos fantásticos, não são o tempo e o espaço da vida cotidiana. O tempo parece aqui suspenso, prolonga-se muito além do que se crê possível. Assim, para o narrador de *Aurelia*: “Aquilo foi o sinal de uma revolução completa entre os espíritos que não quiseram reconhecer os novos amos do mundo. Não sei quantos milhares de anos duraram esses combates que ensangüentaram o globo” (pág. 272). O tempo é também um dos temas principais do *clube dos fumantes de haxixe*. O narrador tem pressa, mas seus movimentos são incrivelmente lentos. “Levantei-me com grande dificuldade e me dirigi para a porta do salão; cheguei ao destino logo depois de um tempo considerável: uma força desconhecida me obrigava a retroceder um passo de cada três. Segundo meus cálculos, joguei fora dez anos em cobrir esse trajeto” (pág. 207). Logo baixa uma escada; mas os degraus parecem intermináveis. “Chegarei lá em baixo um dia depois do julgamento final”, pensa; e ao chegar: “Segundo meus cálculos, aquilo durou mil anos” (pág. 208-209). Deve chegar às onze; mas em um momento dado alguém lhe diz: “Nunca chegará às onze; fazem já mil e quinhentos anos que partiu” (pág. 210). O nono capítulo do relato conta a cena do enterro do tempo, e se chama: “Não criam nos cronômetros”. Alguém anuncia ao narrador: “O Tempo está morto; de agora em diante, já não haverá nem anos, nem meses, nem horas; o Tempo está morto e vamos a seu enterro (...). Santo Deus! —exclamei, assaltado por uma idéia repentina—, se já não houver mais tempo, quando poderão ser onze?...” (página 211). Uma vez mais, a mesma metamorfose se observa na experiência da droga, durante a qual o tempo parece “suspenso”, e no psicótico, que vive um eterno presente, sem idéia de passado nem de futuro.

O espaço também se transforma. Eis aqui alguns exemplos, tirados do clube dos fumantes de haxixe. Vejamos a descrição de uma escada: “Seus dois extremos alagados de sombra me pareciam afundar-se no céu e no inferno, dois abismos; ao levantar a cabeça, percebia indistintamente, em uma perspectiva prodigiosa, superposições de inumeráveis pisos, rampas capazes de chegar ao cume da torre de Lylacq; ao baixá-la, pressentia abismos de

degraus, torvelinhos de espirais, deslumbramentos de circunvoluções" (pág. 208). Descrição de um pátio interior: "O pátio tinha adquirido as proporções do Campo de Marte, e em poucas horas se rodeou de edifícios gigantescos que recortavam sobre o horizonte festões de agulhas, de cúpulas, de torres, de bastiães, de pirâmides, dignos de Roma e Babilônia" (pág. 209).

Não tentamos aqui descrever exaustivamente uma obra em particular, e nem sequer um tema; em Nerval, por exemplo, o espaço exigiria por si só, um estudo muito extenso. O que nos importa é assinalar as principais características do mundo no qual surgem os acontecimentos sobrenaturais.

Resumindo: o princípio que temos descoberto pode designar-se como o questionamento dos limites entre matéria e espírito. Este princípio engendra diversos temas fundamentais: uma casualidade particular, o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; e, por fim, a transformação do tempo e o espaço. Esta lista não é exaustiva, mas pode dizer-se que reúne os elementos essenciais da primeira rede de temas fantásticos. Por razões que se expor mais adiante, demos a esses temas o nome de temas do *eu*. Ao longo desta análise, destacou-se, por uma parte, uma correspondência entre os temas fantásticos aqui agrupados, e por outra, as categorias que é necessário utilizar para descrever o mundo do drogado, do psicótico e da criança. É assim como uma observação de Piaget parece aplicar-se exatamente a nosso objeto: "Quatro processos fundamentais caracterizam essa revolução intelectual levada a cabo durante os dois primeiros anos da existência: são as construções das categorias do objeto e do espaço, da casualidade e do tempo" *(Seis estudos*, pág. 20).

Estes temas também podem caracterizar-se como referidos essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo; estamos, em termos freudianos, no sistema *percepcão-consciêcia.* É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica ações particulares, mas sim mas bem uma posição, uma percepção do mundo mais que uma interação com ele. O termo percepção é aqui importante: as obras ligadas a esta rede temática põem de manifesto sua problemática, e em especial, a do sentido fundamental, a vista ("os cinco sentidos não são se não um só: a faculdade de ver", dizia Louis Lambert): até tal ponto que seria possível considerar todos estes temas como "temas do olhar".

Olhar. Esta palavra nos permitirá abandonar rapidamente expressões muito abstratas, e voltar para as histórias fantásticas que acabamos de deixar. Será fácil verificar a relação entre os temas enumerados e o olhar na *Princesa Brambilla* de Hoffmann. O tema desta história fantástica é a divisão da personalidade, o desdobramento e, em termos mais gerais, o jogo entre sonho e realidade, espírito e matéria. Significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural vai acompanhada da introdução paralela de um elemento pertencente ao campo do olhar. trata-se, em particular, dos lentes e o espelho que permitem penetrar no universo maravilhoso. Assim, o enganador Celionati arenga à multidão, depois de ter anunciado que a princesa está presente: "Poderiam reconhecer a ilustre princesa Brambilla quando passar diante de vós? Não, não o poderão, se não comprarem as lentes fabricadas pelo grande mago hindu Ruffiamonte… (444) e o enganador abriu uma caixa da qual tirou uma prodigiosa quantidade de enormes lentes..." (T. III, pág. 19). Só as lentes permitem o acesso ao maravilhoso.

O mesmo acontece com o espelho [em francês, *miroir*], esse objeto cujo parentesco com "maravilha" por uma parte, e olhar ("olhar-se") por outra, foi famoso pelo Pierre Mabille. O espelho está presente em todos os momentos em que os personagens do conto devem dar um passo decisivo para o sobrenatural (relação que aparece em quase todos os textos fantásticos). "de repente, os dois amantes, o príncipe Cornelio Chiapperi e a princesa Brambilla, despertaram de sua profunda letargia e, ao ver-se a borda da fonte, olharam-se

rapidamente em suas águas transparentes. Mas assim que se viram nesse espelho, puderam, por fim, reconhecer-se...” (pág. 113). A verdadeira riqueza, a verdadeira felicidade (e estas se encontram no mundo do maravilhoso) só são acessíveis aos que conseguem olhar(se) no espelho: “São ricos e felizes todos aqueles que, como nós, puderam olhar-se e reconhecer-se, eles, sua vida e todo seu ser, no claro e mágico espelho da fonte Udar” (págs. 136-137). Só por meio das lentes, Giglio podia reconhecer à princesa Brambilla, e graças ao espelho ambos podem começar uma vida maravilhosa.

A “razão”, que rechaça o maravilhoso e também renega do espelho, sabe bem. “Muitos filósofos proibiram formalmente olhar-se no espelho de água, porque a imagem investida do mundo e de si mesmo podia provocar vertigens” (pág. 55). E mais adiante: “Muitos espectadores que viam nesse espelho toda a natureza e sua própria imagem prorrompiam, ao levantar-se, em gritos de dor e de cólera. Disseram que era contrário à razão, à dignidade da espécie humana, à sabedoria adquirida por uma tão larga e penosa experiência, contemplar dessa maneira a imagem investida do mundo e de si mesmo” (pág. 88). A “razão” se declara contra o espelho que não oferece o mundo a não ser uma imagem do mundo, uma matéria desmaterializada, em uma palavra, uma contradição frente à lei de não-contradição.

Por conseguinte, seria mais justo dizer que em Hoffmann, o que se encontra relacionado com o mundo do maravilhoso não é o olhar em si, a não ser esses símbolos do olhar indireta, falseada, subvertida, que são as lentes e o espelho. O próprio Giglio estabelece a oposição entre os dois tipos de visão, assim como sua relação com o maravilhoso. Quando Celionatti lhe anuncia que sofre um “dualismo crônico”, Giglio rechaça esta expressão como “alegórica”, e define assim seu estado: “Sofro uma oftalmia, por ter utilizado lentes em forma muito prematura” (pág. 123). Olhar através de lentes permite descobrir outro mundo e falseia a visão normal; o transtorno é semelhante ao produzido pelo espelho: “Não sei o que trocou em meus olhos, pois quase sempre vejo tudo ao reverso” (pág. 123). A visão pura e simples nos descobre um mundo plano, sem mistérios. A visão indireta é a única via para o maravilhoso. Mas esta superação da visão, esta transgressão do olhar, não são acaso seu símbolo mesmo e algo assim como seu maior elogio? As lentes e o espelho se convertem na imagem de um olhar que já não é um simples meio de unir o olho com um ponto do espaço, que já não é puramente funcional, transparente, transitiva. Estes objetos são, em certa medida, olhar materializado ou opaca, uma quintessência do olhar. Por outra parte, a palavra “visionário” contém a mesma ambigüidade fecunda: é aquele que vê e não vê, e é de uma vez grau superior e negação da visão. Por esta razão, ao querer exaltar os olhos, Hoffmann precisa identificá-los com espelhos: “Seus olhos [os de uma fada poderosa] são o espelho no qual toda loucura de amor se reflete, reconhece-se e se admira com alegria (pág. 75).

A princesa Brambilla não é o único conto de Hoffmann cujo tema predominante seja o olhar: sua obra está literalmente invadida por microscópios, lunetas, olhos verdadeiros ou de vidro etc. Por outra parte, Hoffmann não é o único contista que permite estabelecer a relação de nossa rede de temas com o olhar. Contudo, terá que ser prudente na busca deste tipo de paralelismo: se as palavras “olhar”, “visão”, “espelho” etc. aparecem em um texto, isso não significa por si só que nos encontremos frente a uma variante do “tema” disso olhar equivaleria postular um sentido único e definitivo para cada unidade mínima do discurso literário, tarefa a qual nos negamos.

Em Hoffmann, ao menos, há uma coincidência entre o “tema do olhar (tal como aparece em nosso léxico descritivo) e as imagens do olhar”, tais como se descobrem no texto em si, aspecto no qual sua obra é especialmente reveladora.

vê-se também que é possível qualificar esta primeira rede de temas de diversas maneiras, segundo o ponto de vista que adotemos antes de escolher entre algumas delas, ou inclusive antes das precisar, deveremos percorrer outra rede temática.

8. OS TEMAS DO *VOCÊ*

Uma página de *Louis Lambert*. —O desejo sexual puro e intenso. —O diabo e a libido. —A religião, a castidade e a mãe. —O incesto. —A homossexualidade. —O amor de mais de dois. —Crueldade, fonte ou não de prazer. —A morte: contigüidades e equivalência com o desejo.—A necrofilia e os vampiros. —O sobrenatural e o amor ideal. —O outro e o inconsciente.

A novela de Balzac *Louis Lambert* representa uma das explorações mais acabadas do que chamamos os temas do eu. *Louis Lambert*, é um ser no qual se encarnam, como no narrador de *Aurelia*, todos os princípios que se deduziram de nossa análise. Lambert vive no mundo das idéias, mas as idéias se tornaram sensíveis; explora o invisível como outros exploram uma ilha desconhecida.

De repente se produz um acontecimento que não tinha aparecido nunca nos textos que dependem da rede temática anterior: Louis Lambert decide casar-se. apaixonou-se não de um sonho, mas sim de uma mulher bem real; o mundo dos prazeres físicos começa a abrir-se lentamente à seus sentidos que até então só percebiam o invisível. O próprio Lambert apenas se atreve a acreditá-lo: “O que! Nossos sentimentos tão puros, tão profundos, tomarão as formas deliciosas de mil carícias que sonhei. Seu pequeno pé se descalçará para mim, será toda minha!” escreve a sua noiva (pág. 436). E o narrador resume assim esta surpreendente metamorfose: “As cartas que o azar conservou assinala por outra parte bastante bem a transição do idealismo puro no que vivia, ao sensualismo mais agudo” (pág. 441). O conhecimento da carne se adicionará ao do espírito.

De repente sobrevêm a desgraça. A véspera de suas bodas, Louis Lambert enlouquece. afunda-se primeiro em um estado cataléptico, e logo em uma melancolia profunda cuja causa direta parece ser a idéia de sua impotência. Os médicos o declaram incurável e Lambert, trancado em uma casa de campo, morre depois de alguns anos de silêncio, de apatia e de fugitivos instantes de lucidez. por que este desenvolvimento trágico? O narrador, seu amigo, tenta diversas explicações. “A exaltação a qual o fez chegar a espera do major dos prazeres físicos, aumentada ainda mais nele pela castidade do corpo e a potência da alma, bem podia ter determinado essa crise cujos resultados não são mais conhecidos que a causa” (págs. 440-441). Mas além das causas físicas ou psíquicas, sugere-se uma razão que quase poderia qualificar-se de formal. “Talvez tenha visto nos prazeres de seu casamento um obstáculo para a perfeição de seus sentidos interiores ou para seu vôo através dos mundos espirituais” (pág. 443). Por conseguinte, deveria-se escolher entre a satisfação dos sentidos exteriores ou os interiores; pretender a satisfação de ambos leva a esse escândalo formal que se chama loucura.

Indo um pouco mais longe, diremos que o escândalo formal testemunhado no livro vai acompanhado por uma transgressão propriamente literária: dois temas incompatíveis se justapõem no mesmo texto. Poderemos partir desta incompatibilidade para fundamentar a diferença entre duas redes temáticas: a primeira, que já conhecemos com o nome de os temas do *eu*; a segunda, em que por agora encontramos a sexualidade, será designada como "os temas do *você"*. Por outra parte, no *clube dos fumantes de haxixe*, Gautier assinalou a mesma incompatibilidade: "Nada material se mesclava com este êxtase; nenhum desejo terreno alterava sua pureza. Por outra parte, nem sequer o amor tivesse podido aumentá-lo: Romeo, fumante de haxixe, esqueceu-se da Julieta (...). Devo reconhecer que um fumante de haxixe não terá que incomodar-se nem pela mais formosa moça de Verona" (pág. 205).

Existe pois um tema que não encontraremos nunca nas obras em que aparece a rede dos temas do *eu,* mas que, pelo contrário, repete-se com insistência em outros textos fantásticos. A presença ou ausência deste tema nos proporciona um critério formal para distinguir, dentro da literatura fantástica, dois campos, cada um dos quais está constituído por um número considerável de elementos temáticos.

Louis Lambert e *O clube dos fumantes de haxixe*, obras ;que apresentam primeiro os temas do *eu*, definem do exterior, como em um vazamento, este novo tema da *sexualidade*. Se examinarmos agora algumas obras pertencentes à segunda rede, poderemos observar as ramificações que nelas recebem o dito tema. O desejo sexual pode alcançar uma potência insuspeitada: não se trata de uma experiência a mais a não ser, pelo que a vida tem de mais essencial. Tal o caso do Romualdo, o sacerdote de *A morta apaixonada*: "Por ter elevado uma só vez o olhar sobre uma mulher, por uma falta na aparência tão leve, experimentei durante vários anos as mais miseráveis agitações: minha vida foi definitivamente perturbada" (pág. 94). E mais adiante: "Não olhem nunca a uma mulher, e caminhem sempre com os olhos fixos na terra, pois, por castos e calmos que sejam, um só minuto basta para lhes fazer perder a eternidade" (pág. 117).

O desejo sexual exerce neste caso sobre o herói um domínio excepcional. *O monge* de Lewis, que conserva atualidade sobre tudo por causa de suas comovedoras descrições do desejo, oferece-nos neste sentido possivelmente os melhores exemplos. O monge Ambrosio é tentado primeiro por Matilde. "Levantou o braço e fez gesto de cravar a faca. Os olhos do monge seguiram com terror os movimentos de sua arma. Suas roupas entreabertas deixavam ver seu peito seminu. A ponta de ferro se apoiava sobre seu seio esquerdo, e, Meu deus, que seio! Os raios da lua que o iluminavam totalmente permitiam que o prior observasse sua deslumbrante brancura. Seus olhos percorreram com avidez insaciável a encantadora redondez. Uma sensação até então desconhecida encheu seu coração com uma mescla de angústia e voluptuosidade. Um fogo abrasador percorreu seus membros e mil desejos desenfreados arrebataram sua imaginação. Basta! gritou com voz desesperada. Não resisto mais" (pág. 76).

Mais tarde, o desejo de Ambrosio troca de objeto mas não de intensidade. A cena em que o monge observa a Antonia em um espelho mágico enquanto esta se prepara para banhar-se é uma prova disso; uma vez mais, "seus desejos se converteram em frenesi" (pág. 227). E uma vez mais, durante uma frustrada violação da Antonia: "Seu coração lhe pulsava na boca, enquanto que devorava com os olhos aquelas formas que logo teriam que ser sua presa" (pág. 249). "Experimentou um prazer vivo e rápido que o inflamou até o frenesi" (pág. 250), etc. Se trata, em efeito, de uma experiência que, por sua intensidade, resulta impossível de comparar com qualquer outra.

Por conseguinte, não deve nos surpreender encontrar a relação com o sobrenatural: já sabemos que este aparece sempre em uma experiência dos limites, em estados "superlativos".

O desejo, como tentação sensual, encarna-se em algumas das figura mais freqüentes do mundo sobrenatural, e em especial na do diabo. Pode dizer-se, para simplificar, que o diabo não é mais que outra palavra para designar a *libido.* A sedutora Matilde do monge é, como nos informará mais adiante, "um espírito secundário mas maligno", servidor fiel de Lúcifer. E já no *diabo apaixonado* existe um exemplo não ambíguo da identidade do diabo e a mulher ou, dito com maior exatidão, do desejo sexual. Em *Cazotte*, o diabo não trata de apoderar da alma imortal do Alvaro: tal como o faria uma mulher, se contente possuindo-o na terra. A ambigüidade que rodeia o decifração do leitor se deve em grande parte para feito de que a conduta da Biondetta não difere para nada da de uma mulher apaixonada. Vejamos esta frase: "Segundo um rumor generalizado, autorizado por muitas cartas, um duende raptou um capitão a serviço do rei de Nápoles e o levou a Veneza" (pág. 223). Não parece acaso a comprovação de um fato mundano, em que a palavra "duende", longe de designar a um ser sobrenatural, parece aplicar-se também a uma mulher? E em seu epílogo, Cazotte o confirma: "À sua vítima acontece o que podia lhe acontecer a um homem galante, seduzido pelas mais honestas aparências" (pág. 287). Não existe diferença entre uma simples aventura galante e a do Alvaro com o diabo; o diabo é a mulher em tanto objeto de desejo. Não é outra a situação exposta no *Manuscrito de Saragoça.* Quando Zibedea trata de seduzir ao Alfonso, este cria ver crescer dois chifres sobre a frente de sua formosa prima. Thibaud de Jacquière crê possuir a Orlandina e ser "o mais feliz dos homens" (pág. 172); mas na cúspide do prazer, Orlandina se transforma no Belzebu. Em outra das histórias engastadas no relato, aparece o símbolo transparente dos bombons do diabo, bombons que suscitam o desejo sexual e que o diabo provê de bom grau ao herói. "Zorrilla encontrou minha caixa de bombons e comeu duas pastilhas oferecendo outras a sua irmã. Em seguida, o que eu tinha acreditado ver adquiriu realidade. As duas irmãs se sentiram dominadas por um impulso interior e se entregaram a ele sem saber o que era. (...) A mãe entrou. (...) Seus olhares, ao evitar as minhas, caíram sobre a fatal caixa de bombons. Tomou algumas pastilhas e me deixou. Mas, foi e retornou em seguida, a me acariciar ainda mais, me chamar meu filho e me estreitar em seus braços. Pouco depois me deixou de novo, não sem pena e sem fazer um grande esforço. A confusão de meus sentidos chegava até o arrebatamento; sentia circular fogo por minhas veias, apenas se podia ver os objetos a meu redor, e uma nuvem cobria minha vista.

Dirigi-me para a terraço, mas ao ver a porta das jovens entreaberta não soube resistir à tentação de entrar. A desordem de seus sentidos era ainda maior que o meu e quase me espantou. Quis me arrancar de seus braços, mas inútil, não me sentia com forças. Momentos depois entrou a viúva, mas suas recriminações expiaram em sua boca e muito em breve já não teve direito algum a nos fazer isso págs. 239-240). Mas uma vez acabados os bombons, o arrebatamento dos sentidos não se interrompe: o dom do diabo é, em efeito, o de despertar o desejo, que já nada pode detê-lo.

O severo abade Serapión de *morta apaixonada* vai ainda mais longe nesta ordenação temática: a cortesã Clarimunda, cujo ofício é o prazer, não é para ele se não o "Belzebu em pessoa" (pág. 102). Ao mesmo tempo, a pessoa do abade exemplifica a outra forma da oposição: quer dizer, Deus e, mais ainda, seus representantes sobre a terra, os servidores da religião. Esta é, por outra parte, a definição que Romualdo dá de seu novo estado: "Ser sacerdote! quer dizer casto, não amar, não distinguir o sexo nem a idade…" (pág. 87). Clarimunda sabe qual é seu adversário direto: "Ah! que ciumenta estou de Deus, que amou e amas ainda mais que a mim!" (pág. 105).

O monge ideal, tal como aparece em *Ambrosio*, ao começo da novela de Lewis, é a encarnação da asexualidade. "Por outra parte [diz outro personagem], observa tão estritamente seu voto de castidade que é absolutamente incapaz de apontar a diferença que existe entre um homem e uma mulher" (pág. 29).

Alvaro, o herói de *diabo apaixonado*, é consciente da mesma oposição; quando acreditava ter pecado por haver ficado em comunicação com o diabo, decide renunciar às mulheres e fazer-se monge: “Adotemos o estado clerical. Sexo encantador, é necessário que renuncie a você...” (págs. 276-277). Afirmar a sensualidade é negar a religião; tal o motivo pelo qual Vathek, o califa que só se ocupa de seus prazeres, sente prazer no sacrilégio e a blasfêmia.

A mesma oposição aparece no *Manuscrito de Saragoça*. O objeto que impede que as duas irmãs se entreguem ao Alfonso é o medalhão que este leva: “É uma jóia que minha mãe me deu de presente e que prometi levar sempre comigo pois contém um fragmento da verdadeira cruz” (pág. 39); e o dia em que o recebe em seu leito, Zibedea corta previamente a corda do medalhão. A cruz é incompatível com o desejo sexual. A descrição do medalhão proporciona outro elemento que pertence à mesma oposição: a mãe oposta à mulher. Para que as primas do Alfonso tirem o cinturão de castidade, é necessário afastar o medalhão, presente da mãe. E em *A morta apaixonada* encontramos esta curiosa frase: “As lembranças de minha vida de sacerdote eram muito longínquos como se essas feitos tivessem sido protagonizados no seio de minha mãe” (pág. 108). Há uma sorte de equivalência entre a vida no corpo da mãe e o estado clerical, quer dizer, o rechaço da mulher como objeto de desejo.

Esta equivalência ocupa um lugar fundamental em *Diabo apaixonado*. A força que impede com que Alvaro se entregue por completo à mulher-diabo Biondetta, é precisamente a imagem de sua mãe, que aparecerá em todos os momentos decisivos da intriga. Eis aqui um sonho do Alvaro em que a oposição se manifesta sem disfarce algum: “Acreditei ver minha mãe em sonhos (...). No momento em que atravessávamos um estreito desfiladeiro pelo que avançava com passo seguro, uma mão me empurrou de repente para um precipício. Reconheci-a imediatamente: era a da Biondetta. Caí; mas outra mão me resgatou, e me encontrei entre os braços de minha mãe” (págs. 190-191). O diabo empurra ao Alvaro ao precipício da sensualidade; sua mãe o sustenta. Mas Alvaro cede cada vez mais aos encantos da Biondetta e sua queda está próxima. Um dia, enquanto passeava pelas ruas de Veneza, a chuva o surpreende e se refugia em uma igreja; ao aproximar-se de uma das estátuas, creu reconhecer nela a sua mãe. Compreende então que seu amor nascente pela Biondetta a tinha feito esquecer; decide então abandonar a jovem e voltar para a mãe: “nos cubramos uma vez mais embaixo deste querido amparo” (pág. 218).

O diabólico-desejo se apoderará de Alvaro antes de que este tenha encontrado amparo junto a sua mãe. A derrota de Alvaro será completa, mas não por isso definitiva. Como se, se tratasse de uma simples relação galante, o doutor Quebra-cornos lhe indica a via da salvação: “Estabeleça laços legítimos com uma mulher; que sua respeitável mãe presida sua eleição...” (pág. 286). Para não ser diabólica, a relação com uma mulher deve ser vigiada e censurada maternalmente.

além deste amor intenso mas “normal” por uma mulher, a literatura fantástica exemplifica diversas transformações do desejo. A maior parte não pertencem verdadeiramente ao sobrenatural, mas sim mais bem ao “estranho” social. O incesto constitui neste caso uma das variedades mais freqüentes. Já em Perroult *(Pele de asno)* aparece o pai criminal, apaixonado, de sua filha; *As mil e uma noites* relatam casos de amor entre irmãos *(História do primeiro calender)*, entre mãe e filho *(História do Camaralzaman*). No *Monge*, Ambrosio se apaixona por sua própria irmã, Antonia, a viola e a mata, depois de ter assassinado a sua mãe. No episódio do Barkiarokh, em *Vathek*, pouco falta para que o amor do herói por sua filha se concretize.

A homossexualidade é outra variedade de amor, que a literatura fantástica retoma com freqüência. *Vathek* pode nos servir uma vez mais de exemplo: não só na descrição dos jovens

assassinados pelo califa ou na do Gulchenrouz, mas também e sobre tudo no episódio de Alasi e Firouz, no que a relação homossexual será tardiamente atenuada: O príncipe Firouz era em realidade a princesa Firouzkah. Terá que advertir que a literatura desta época joga freqüentemente (como o assinala André Parreaux em seu livro dedicado ao Beckford) com uma ambigüidade relativa ao sexo da pessoa amada: tal o caso do Biondetto-Biondetta no *Diabo apaixonado*, Firouz-Firouzkah em Vathek, Rosário-Matilde no *Monge*.

Uma terceira variante do desejo poderia caracterizar-se como "o amor de mais de dois", em que o amor dos três é a forma mais corrente. Este tipo de amor não tem nada de surpreendente nos contos orientais: assim, o terceiro calender (nas *mil e uma noites*) vive tranqüilo com suas quarenta mulheres. Em uma cena de *Manuscrito de Saragoça* citada mais acima, vimos Hervás na cama com três mulheres, a mãe e suas duas filhas. De fato, o *Manuscrito* oferece alguns exemplos complexos que combinam as variedades enumeradas até aqui. Tal por exemplo a relação do Alfonso com Zibedea e Emina, que é a princípio homossexual, pois as duas moças vivem juntas antes de conhecer o Alfonso. No relato que faz de sua juventude, Emina fala sem cessar do que chama "nossas inclinações", da "desgraça de viver a uma sem a outra", do "desejo de casar-se com o mesmo homem" para não ter que separar-se. Este amor é também de caráter incestuoso posto que Zibedea e Emina são irmãs (Alfonso é, por outra parte, seu primo). Em suma, trata-se sempre de um amor entre três pessoas: nenhuma das duas irmãs se encontra a sós com o Alfonso. O mesmo acontece com o Pacheco, que compartilha o leito de Inesilla e Camila (esta última declara: "Assim, pois, um só leito acolherá aos três", pág. 56); agora bem, Camila é irmã da Inesilla; a situação se complica ainda mais pelo fato de que Camila é a segunda esposa do pai do Pacheco, quer dizer, em certa medida, sua mãe, e Inesilla, sua tia.

O *Manuscrito* nos oferece outra variedade do desejo, próxima ao sadismo. Tal o caso da princesa de Mont Salerno, que relata como sentia prazer "em submeter a toda classe de provas a submissão de minhas donzelas. (...) Castigava-as as beliscando e lhes cravando alfinetes nos braços e nas coxas" (pág. 192), etc.

Chegamos aqui à crueldade pura, cuja origem sexual não é sempre evidente. Esta origem, pelo contrário, pode ser identificado em uma passagem de *Vathek* que descreve uma alegria sádica: "Carthis dava jantares íntimos para fazer agrado as tenebrosas autoridades. convidava-se às damas de beleza mais afamada. Procurava, sob tudo as mais brancas e delicadas. Nada mais elegante que aqueles jantares; mas, quando se generalizava a alegria, seus eunucos postavam serpentes sob a mesa, e esvaziavam vasilhas cheias de escorpiões. Evidentemente tudo aquilo mordia que dava gosto. Quando via que os convidados iam expirar, divertia-se curando algumas das feridas com uma excelente poção de sua invenção; já que aquela boa princesa detestava a ociosidade" (pág. 95).

As cenas de crueldade de *Manuscrito de Saragoça* são de índole semelhante. trata-se de torturas que provocam o prazer de quem as inflige. Eis aqui um primeiro exemplo no que a crueldade é tão intensa que a atribui a forças sobrenaturais. Pacheco é torturado pelos dois demônios-enforcados: "O outro enforcado, que me tinha agarrado a perna direita, quis também me martirizar. Começou me fazendo cócegas na planta do pé que tinha sujeito, mas depois o monstro me arrancou a pele do pé, separou os nervos, tirou-lhes sua carne, e o canalha ficou a tocar sobre eles como se fossem um instrumento musical. Mas como, pelo visto, não davam um som que fosse de seu agrado, afundou suas unhas em minha curva, agarrou com elas meus tendões e ficou a retorcê-los como se faz para afinar um harpa. Finalmente, ficou a tocar sobre minha perna, convertida em saltério. Escutei sua risada diabólica" (página 59).

Outra cena de crueldade se desenvolve, esta vez sem dúvida alguma, entre seres humanos. trata-se do discurso que o falso inquisidor dirige ao Alfonso: "Meu querido filho,

não te assuste do que vou dizer-te. vamos fazer te um pouco de dano. Vê essas duas pranchas? Poremos suas pernas entre elas e as ataremos com uma corda. Depois poremos entre suas pernas as cunhas que aqui vê, e faremos que penetrem nelas a golpes de martelo. Primeiro seus pés se incharão, sairá sangue dos dedos gordos, e as unhas dos outros dedos cairão todas. Depois, a planta dos pés se abrirá, e se verá sair deles uma graxa mesclada com carne esmagada. O qual te fará muito dano. Segue calado? Bem, o que eu lhe disse até agora não é mais que o princípio, embora bastará para que te desvaneça. Com estes frascos, cheios de diversas substâncias, faremo-lhe voltar em si. Quando te tiver recuperado, tiraremos estas cunhas, e poremos estas outras, que são muito mais grosas. Ao primeiro golpe de martelo, seus joelhos e seus tornozelos estalarão. Ao segundo, suas pernas se partirão em dois. Sairá delas o tutano dos ossos e escorregará até esse montão de palha, misturado com seu sangue. Não quer falar?... Bem, apertem as cavilhas" (pág. 83).

Uma análise estilística permitirá detectar os meios graças aos quais esta passagem obtém seu efeito. O tom calmo e metódico do inquisidor é por certo um efeito procurado, assim como a precisão dos termos que designam as partes do corpo. Advirtamos deste modo que nos dois últimos exemplos, trata-se de uma violência puramente verbal: os relatos não descrevem um acontecimento produzido no universo do livro. Embora a gente esteja no passado e o outro no futuro, ambos dependem, em realidade, de um modo não real, a não ser virtual: são relatos de ameaça. Alfonso não vive essas crueldades, nem sequer as observa, mas sim são descritas e faladas ante ele. O violento não são os gestos, posto que de fato não há gesto algum, a não ser as palavras. A violência se leva a cabo não só através da linguagem (a literatura sempre se refere à linguagem), mas também nele. O ato de crueldade consiste na articulação de certas frases, não em uma sucessão de atos efetivos.

O monge nos faz conhecer outra variedade de crueldade, não referida a quem a pratica, e que, por conseguinte, não produz uma alegria sádica no personagem: a natureza verbal da violência, assim como sua função, que se leva a cabo diretamente sobre o leitor, voltam-se ainda mais claras. Neste caso, os atos não têm por finalidade caracterizar a um personagem; mas as páginas nas que os descreve reforçam e matizam a atmosfera de sensualidade que tinge toda a ação. A morte do Ambrosio constitui um bom exemplo; a da abadessa, cuja violência está fortemente acentuada na tradução de Artaud, é ainda mais atroz: "Os rebeldes tinham uma lista de sua vingança e não estavam dispostos a deixá-la escapar. Dirigiram à superiora os insultos mais imundos, arrastaram-na por terra e lhe encheram o corpo e a boca de excrementos; a lançavam uns aos outros e cada um deles descobria, para curvá-la, alguma nova atrocidade. Pisotearam seus gritos com suas botas, despiram-na e arrastaram seu corpo sobre a pavimentação enquanto a flagelavam e enchiam suas feridas com cusparadas e imundícies. Depois de haverem se divertido arrastando-a pelos pés e fazendo ricochetear sobre as pedras seu crânio ensangüentado, punham-na de pé e a obrigavam a correr à força de chutes. De repente, uma pedra jogada por uma mão perita lhe perfurou a têmpora; caiu a terra, onde alguém lhe partiu o crânio de um golpe de talão; ao cabo de poucos segundos, expirava. Então se encarniçaram. E, embora não sentisse já nada e fora incapaz de responder, a turba seguiu proferindo os insultos mais odiosos. Fizeram rodar seu corpo durante uns cem metros mais, e a multidão não descansou até que este não fosse mais que uma massa de carne sem nome" (pág. 293; "sem nome" representa, em efeito, o último grau da destruição).

A cadeia que partia do desejo e passava pela crueldade nos levou até a morte; o parentesco destes dois temas é, pelo resto, bastante conhecido. Sua relação não é sempre a mesma mas pode dizer-se que está sempre presente. No Perrault, por exemplo, se estabelece uma relação entre o desejo sexual e a morte. Isto aparece de maneira explícita na *chapeuzinho vermelho*, onde despir-se, compartilhar uma cama com um ser do sexo oposto, equivale a ser comido, perecer. *Barba Azul* repete a mesma moral: o sangue coagulado, que evoca o sangue menstrual, provocará a pena de morte.

No *monge*, ambos os temas estão em uma relação de contigüidade mais que de equivalência: Ambrosio mata a sua mãe ao tratar de possuir a Antonia, e se vê obrigado a matá-la depois de havê-la violado. A cena da violação está, por outra parte, posta sob o signo da proximidade do desejo e da morte: "O corpo intacto e branco da Antonia dormida descansava entre dois cadáveres em completo estado de putrefação" (págs. 317-318).

Esta variante da relação, em que o corpo desejável se encontra perto do cadáver, é predominante em Potocki; mas aqui também passamos da contigüidade à substituição. A mulher desejável se transforma em cadáver: tal o esquema da ação, repetido sem cessar, de *Manuscrito de Saragoça*. Alfonso dorme com as duas irmãs entre seus braços; ao despertar, encontra em seu lugar a dois cadáveres. O mesmo acontecerá com o Pacheco, Uzeda, Rebeca e Tribaud de Jacquière. A aventura deste último é ainda mais grave: cria fazer amor com uma mulher desejável, que se converte simultaneamente em diabo e cadáver: "Mas Orlandina já não estava no leito. Em seu lugar havia um ser horrível de formas repugnantes e desconhecidas. (...) Ao dia seguinte uns camponeses... entraram e encontraram ao Thibaud tendido sobre uma carniça medeia podre" (pág. 157.) adverte-se a diferença com o Perrault: neste último, a morte castiga diretamente à mulher que se abandona a seus desejos: em Potocki, castiga ao homem transformando em cadáver ao objeto de seus desejos.

No Gautier, a relação é distinta. O sacerdote de a *Morta apaixonada* experimenta uma perturbação sensual ao contemplar o corpo morto da Clarimunda; a morte não a volta odiosa, mas sim, pelo contrário, parece aumentar seus desejos. "Terei que confessá-lo? Aquela perfeição de formas, embora desencardida e santificada pela sombra da morte, turvava-me mais do que o devido" (pág. 98). Mais tarde, durante a noite, a contemplação não lhe basta: "A noite avançava e, ao sentir próximo o momento da separação eterna, não pude me evitar essa triste e suprema doçura de beijar os lábios mortos daquela que tinha tido todo meu amor" (pág. 99).

Este amor pela morta, apresentado aqui sob uma forma ligeiramente velada e que no Gautier corre parecido com o amor por uma estátua, pela imagem de um quadro, etc., recebe o nome de necrofilia. Na literatura fantástica, a necrofilia toma pelo general a forma de um amor com vampiros ou com mortos que voltaram a habitar entre os vivos. Esta relação pode, uma vez mais, ser apresentada como o castigo de um desejo sexual excessivo, mas também pode não receber uma valoração negativa. Tal o caso da relação entre Romualdo e Clarimunda: o sacerdote descobre que Clarimunda é um vampiro, mas este descobrimento não altera seus sentimentos. Depois de ter pronunciado um monólogo em honra ao sangue, ante um Romualdo que crê ter dormido. Clarimunda passa à ação: "Por fim, decidiu-se, cravou-me levemente com sua agulha e ficou a sorver o sangue que corria. Embora tinha bebido apenas umas gotas, temeu me esgotar e me rodeou cuidadosamente o braço com uma atadura logo depois de me haver esfregado a ferida com um ungüento que a cicatrizou imediatamente.

Já não ficavam dúvidas: o abade Serapión estava certo. Entretanto, em que pese a este convencimento, não podia deixar de amar a Clarimunda e de bom grado lhe tivesse dado todo meu sangue para sustentar sua existência fictícia (...). Eu mesmo teria me aberto o braço e lhe haveria dito: Bebe, e que meu amor se infiltre em seu corpo junto com meu sangue!" (pág. 113). A relação entre morte e sangue, amor e vida é aqui evidente.

Quando diabos e vampiros se encontram do "lado bom", terá que estar preparado a que os sacerdotes e o espírito religioso sejam condenados e recebam os piores nomes, inclusive o de diabo. Este tombo total se produz também em *A morta apaixonada*. Tal o caso do abade Serapión, encarnação da moral cristã, para quem é um dever desenterrar o corpo da Clarimunda e matá-la pela segunda vez: "O zelo do Serapión tinha algo de duro e selvagem que o assemelhava mais a um demônio que a um apóstolo ou a um anjo…" (pág. 115). No monge, Ambrosio se assombra de ver a ingênua Antonia ler a Bíblia: "Como, pensou, lê a

Bíblia e sua inocência não foi desflorada?" (pág. 215). Por conseguinte, em diversos textos fantásticos aparece uma mesma estrutura diversamente valorizada. Ou em nome dos princípios cristãos, o amor carnal intenso, quando não excessivo, e todas suas transformações, é condenado, ou pode ser elogiado. Mas a oposição se estabelece sempre com os mesmos elementos: com o espírito religioso, a mãe, etc. Nas obras em que o amor não é condenado, as forças sobrenaturais intervêm para colaborar em sua realização. Já encontramos um exemplo desta índole nas *mil e uma noites*, onde Aladin consegue realizar seus desejos precisamente com a ajuda de instrumentos mágicos: o anel e o abajur. Sem a intervenção das forças sobrenaturais, o amor do Aladin pela filha do sultão não tivesse sido mais que um sonho. O mesmo acontece em Gautier. Mercê à vida que conserva depois de sua morte, Clarimunda permite que Romualdo realize um amor ideal, mesmo que esteja condenado pela religião oficial (e vimos que o abade Serapión não estava longe de parecer-se com os demônios). Por tal motivo, o que finalmente domina a alma do Romualdo não é o arrependimento: " Senti falta dela muitas vezes; e ainda sigo sentindo falta " (págs. 116-117). Este tema adquire pleno desenvolvimento no último conto fantástico de Gautier, *Spirite*. Guy de Malivert, o herói deste relato, apaixona-se pelo espírito de uma jovem morta, e graças à comunicação que entre eles se estabelece, descobre o amor ideal que procurava em vão junto às mulheres terrestres. Esta sublimação do amor nos translada da rede de temas que aqui ocupa a dos *temas do eu*.

Resumamos nosso percurso. O ponto de partida desta segunda rede é o desejo sexual. A literatura fantástica descreve em particular suas formas excessivas assim como suas diferentes transformações ou, se acaso preferir, suas perversões. A crueldade e a violência merecem um lugar à parte, mesmo que sua relação com o desejo esteja fora de toda dúvida. Da mesma maneira, as preocupações relativas à morte, à vida depois da morte, aos cadáveres e ao vampirismo estão ligadas ao tema do amor. O sobrenatural não se manifesta com a mesma intensidade em cada um destes casos: aparece para dar a medida dos desejos sexuais particularmente poderosos e para nos introduzir na vida depois da morte. Pelo contrário, a crueldade ou as perversões humanas não abandonam, em geral, os limites do possível, e, por assim dizê-lo, tão só nos achamos frente ao socialmente estranho e improvável.

Vimos que os temas do *eu* podiam interpretar-se como realizações da relação entre o homem e o mundo, do sistema percepção-consciência. Nada disso acontece neste caso: se queremos interpretar os temas do *você* no mesmo nível da generalidade, deveremos dizer que se trata mas bem da relação do homem com seu desejo e, por isso mesmo, com seu inconsciente. O desejo e suas diversas variações, entre as quais se inclui a crueldade, são outras tantas figuras nas que estão compreendidas as relações entre seres humanos; ao mesmo tempo, a posse do homem pelo que de maneira superficial pode chamar-se seus "instintos" expõe o problema da estrutura da personalidade, de sua organização interna. Se os temas do eu implicavam essencialmente uma posição passiva, neste caso se observa, pelo contrário, uma forte *ação* sobre o mundo circundante; o homem já não é um observador isolado, mas sim participa de uma relação dinâmica com outros homens. Por fim, se foi possível atribuir à primeira rede os "temas do olhar", devido à importância que nele têm a vista e a percepção em geral, terei que falar aqui dos "temas do *discurso*", já que a linguagem é, em efeito, a forma por excelência e o agente lhe estruturante da relação do homem com seu próximo.

9. OS TEMAS DO FANTÁSTICO: CONCLUSÃO

Precisões sobre o caminho percorrido. —Poética e crítica. —Polissemia e opacidade das imagens. —Exame de oposições paralelas. —Infância e maturidade. —Linguagem e ausência de linguagem. —As drogas. —Psicose e neurose. —Extensa digressão sobre as aplicações do psicanálise aos estudos literários. —Freud, Penzoldt. —Volta ao tema magia e religião. —O olhar e o discurso. —Eu e você. —Conclusão reservada.

Acabamos de estabelecer duas redes temáticas que se distinguem por sua distribuição. Quando os temas da primeira rede aparecem junto com os da segunda, dita coincidência indica precisamente uma incompatibilidade, como em *Louis Lambert* ou em *O clube dos fumantes de haxixe*. Falta-nos extrair as conclusões desta distribuição.

O enfoque dos temas que acabamos de esboçar tem um aspecto bastante limitado. Se, por exemplo, comparam-se as observações que fizemos respeito da *Aurelia* com o que um estudo temático revela do livro, advertira-se que entre ambos existe uma diferença de natureza (independente do julgamento de valor que possa formular-se). Pelo geral, quando em um estudo temático se fala do dobro ou da mulher, do tempo ou do espaço, trata-se de voltar a formular, em termos mais explícitos, o sentido do texto. Ao assinalar os temas, os interpreta; ao parafrasear o texto, nomeia-se o sentido.

Nossa atitude foi muito distinta. Não tratamos de interpretar temas, a não ser tão solo de constatar sua presença. Não tratamos de dar uma interpretação do desejo, tal como se manifesta no monge, ou da morte, na *Morta apaixonada*, como o tivesse feito uma crítica temática, mas sim nos limitamos a assinalar sua existência. O resultado é um conhecimento de uma vez mais restringido e menos discutível.

Dois objetos diferentes se encontram aqui implicados por duas atividades distintas: a *estrutura* e o *sentido*, a *poética* e a *interpretação*. Toda obra possui uma estrutura, que consiste na relação que se estabelece entre elementos tirados das diferentes categorias do discurso literário; e esta estrutura é ao mesmo tempo o lugar do sentido. Em poética nos contentamos estabelecendo a presença de certos elementos na obra; mas é possível adquirir um elevado grau de certeza, posto que este conhecimento pode ser verificado por uma série de procedimentos. Pelo contrário, o crítico se propõe uma tarefa ambiciosa: nomear o sentido da obra; mas o resultado desta atividade não pode aspirar a ser nem cientista nem "objetivo". Existem, por certo, interpretações mais justificadas que outras; mas não é possível considerar a nenhuma delas como única verdadeira. Por conseguinte, poética e crítica não são mais que instâncias de uma oposição mais geral entre ciência e interpretação. Na prática, esta oposição, cujos dois termos são igualmente dignos de interesse, não é nunca pura; o acento posto sobre

um ou outro permite mantê-los diferenciados.

Não é casual se, ao estudar um gênero, colocamo-nos do ponto de vista da poética. O gênero representa precisamente uma estrutura, uma configuração de propriedades literárias, um inventário de possíveis. Mas a pertença de uma obra a um gênero não ensina nada a respeito de seu sentido. Só nos permite comprovar a existência de uma determinada regra da que dependem esta e muitas outras obras mais.

Adicionemos que cada uma das duas atividades tem um objeto de predileção: o da poética é a literatura em geral, com todas suas categorias, cujas diferentes combinações ; formam os gêneros. o da interpretação, pelo contrário, é a obra particular; o que interessa ao crítico não é o que a obra tem em comum com o resto da literatura, a não ser o que tem de específico. Esta diferença de enfoque produz por certo uma diferença de método: enquanto que para o especialista em poética se trata do conhecimento de um objeto exterior a ele, o crítico tende a identificar-se com a obra, a constituir-se em seu sujeito. Retomando nossa discussão relativa à crítica temática, advirtamos que esta encontra, do ponto de vista da interpretação, a justificação que lhe faltava frente aos olhos da, poética. Embora é certo que renunciamos a descrever a organização das imagens que se leva a cabo na superfície mesma do texto, não por isso esta deixa de existir. É legítimo observar, dentro de um texto, a relação que se estabelece entre a cor do rosto de um fantasma, a forma da armadilha por onde desaparece e o aroma especial que deixa este desaparecimento. Semelhante tarefa, incompatível com os princípios da poética, encontra localização no marco da interpretação.

Não tivesse sido necessário evocar esta oposição se o que aqui se tratar não fora, precisamente, temas. Pelo geral, aceita-se a existência dos dois pontos de vista, o da crítica e o da poética, quando se estudam os aspectos verbal ou sintático da obra. A organização fônica ou rítmica, a eleição das figuras retóricas ou dos procedimentos de composição são, faz tempo que, objeto de uma análise mais ou menos rigorosa. Mas este estudo não teve em conta até agora o aspecto semântico ou os temas da literatura. Assim como em lingüística, até muito recentemente, tendia-se a excluir o sentido, e portanto a semântica, dos limites da ciência para concentrar-se só na fonologia e a sintaxe, nos estudos literários se aceita um enfoque teórico dos elementos “formais” da obra, tais como o ritmo e a composição, mas o rechaça assim que se trata dos “conteúdos”. Entretanto, já vimos até que ponto a oposição entre forma e conteúdo não era pertinente; podemos distinguir, em troca, entre uma estrutura constituída por todos os elementos literários, incluídos os temas, e o sentido que uma crítica terá que dar não só aos temas mas também a todos os aspectos da obra; sabemos, por exemplo, que os ritmos poéticos (jambos, lhes permute, etc.) possuíram, em determinadas épocas, interpretações afetivas: alegre, triste, etc. Observamos, neste trabalho, que um procedimento estilístico tal como a modelização podia ter um sentido preciso em *Aurelia*: significa, nesse caso, a vacilação própria do fantástico.

Tratamos pois de levar a cabo um estudo dos temas capaz de localizá-los no mesmo nível de generalidade que os ritmos poéticos; estabelecemos duas redes temáticas sem pretender dar ao mesmo tempo uma interpretação desses temas, tal como aparecem em cada obra particular, com o fim de evitar todo mal-entendido.

É necessário assinalar outro possível engano. trata-se do modo de compreensão das imagens literárias, tais como as assinalou até o presente. Ao estabelecer nossas redes temáticas, havemos justaposto termos abstratos —a sexualidade, a morte— e termos concretos —o diabo, o vampiro—. Desta sorte, não quisemos estabelecer entre os dois grupos uma relação de significação (o diabo significaria o sexo; o vampiro, a necrofilia) a não ser uma compatibilidade, alguém co-presencia. O sentido de uma imagem é, por diversos motivos, sempre mais rico e mais complexo do que este tipo de tradução permitiria supô-lo.

Em primeiro lugar, pode falar-se de uma polissemia da imagem. Tomemos por exemplo o tema (ou a imagem) do dobro. Embora é certo que aparece em numerosos textos fantásticos, em cada obra particular o dobro tem um sentido diferente, que depende das relações que este tema mantém com outros. Estas significações podem inclusive chegar a ser opostas; tal por exemplo, em Hoffmann e Maupassant. No primeiro, a aparição do dobro é motivo de alegria: é a vitória do espírito sobre a matéria. Em Maupassant, pelo contrário, o dobro encarna a ameaça: é o signo precursor do perigo e da morte. Também encontramos sentidos opostos em Aurelia e no *Manuscrito de Saragoça*. Em Nerval, a aparição do dobro significa, entre outras coisas, um começo de isolamento, uma ruptura com o mundo; em Potocki, pelo contrário, o desdobramento, tão freqüente com o passar do livro, converte-se no meio para obter um contato mais estreito com outros, uma integração mais total. Por tal motivo, não terá que assombrar-se ao encontrar a imagem do dobro nas duas redes temáticas que estabelecemos: dita imagem pode pertencer a diferentes estruturas, e ter também diversos sentidos.

Por outra parte, a idéia mesma de procurar uma tradução direta deve ser desprezada, porque cada imagem sempre significa outras, em um jogo infinito de relações; e além porque se significa a si mesmo: não é transparente mas sim possui uma certa espessura. Em caso contrário, terei que considerar todas as imagens como alegorias, e vimos que a alegoria implica uma indicação explícita de seu sentido distinto, o que a converte em um caso muito particular. Por tal motivo, não seguiremos ao Penzoldt quando escreve, referindo-se ao gênio que sai da garrafa (*As mil e uma noites):* "O Gênio é, evidentemente, a personificação do desejo, em tanto que a tampa da garrafa, pequena e débil como é, representa os escrúpulos morais do homem" (pág. 106). Desta sorte, não aceitamos reduzir as imagens a significantes cujos significados seriam conceitos. Isto implicaria, por outra parte, a existência de um limite definido entre uns e outros, o qual, como veremos mais adiante, é impensável.

Depois de ter tentado explicar o procedimento, deve-se tratar de obter resultados inteligíveis. Para isso, tratara-se de compreender no que consiste a oposição das duas redes temáticas, e quais são as categorias que põe em jogo. Retomemos em primeiro lugar as comparações já esboçadas entre essas redes temáticas e outras organizações mais ou menos conhecidas, esta comparação nos permitirá talvez penetrar com maior profundidade na natureza da oposição, lhe dar uma formulação mais precisa. Entretanto, produzira-se, ao mesmo tempo, um retrocesso no referente à segurança com que poderemos afirmar nossa tese. Isto não é uma cláusula de estilo: tudo o que se dirá a seguir, conserva para nós, um caráter puramente hipotético, e deve ser tomado como tal.

Comecemos pela analogia observada na primeira rede, tal como lhe aparece ao adulto (segundo a descrição de Piaget); podemos então nos perguntar qual é a razão desta semelhança. A resposta se encontrará nesses mesmos estudos de psicologia genética aos que se fez referência: o acontecimento essencial que provoca o passo da primeira organização mental à maturidade (através de uma série de estudos intermediários) é o acesso do sujeito à linguagem. É ele quem faz desaparecer esses rasgos particulares do primeiro período da vida mental: a falta de distinção entre espírito e matéria, entre sujeito e objeto, as concepções pre-intelectuais da casualidade, do espaço e de tempo. Um dos méritos do Piaget é ter mostrado que essa transformação se opera precisamente graças à linguagem, mesmo que isso não se manifeste imediatamente. Tal por exemplo, o referente ao tempo: "Graças à linguagem, o menino se volta capaz de reconstituir suas ações passadas sob forma de relato e de antecipar as ações futuras pela representação verbal" *(Seis estudos*, pág. 25); como se recordará, o tempo não era, durante a primeira infância, a linha que une estes três pontos, mas sim mais bem um presente eterno (muito diferente, por certo, do presente que conhecemos e que é uma

categoria verbal), elástico ou infinito. Voltamos assim para a segunda comparação: a dessa mesma rede temática com o mundo das drogas, no que encontramos uma mesma concepção inarticulada e dúctil do tempo. Por outra parte, trata-se, uma vez mais, de um mundo sem linguagem: a droga resiste a verbalização. E, do mesmo modo, *o outro* não tem aqui existência autônoma, o *eu* se identifica com ele, sem concebê-lo como independente.

Outro ponto de contato entre estes dois universos, o da infância e da droga, refere-se à sexualidade. Recordara-se que a oposição que nos permitiu estabelecer a existência de duas redes se referia precisamente à sexualidade (em Louis Lambert). Esta (dito com maior exatidão, sua forma corrente e elementar) está excluída tanto do mundo das drogas como do mundo dos místicos. O problema parece mais complexo quando se trata da infância. O bebê não vive em um mundo sem desejos, mas sim esse desejo é em primeiro lugar "auto erótico"; o descobrimento que logo se produz é o do desejo orientado para um objeto. O estado de superação das paixões que se alcança através da droga (superação a qual também apontam os místicos), e que poderia qualificar-se de pan-erótica, é, por sua parte, uma transformação da sexualidade relacionada com a "sublimação". No primeiro caso, o desejo não tem objeto exterior; no segundo, seu objeto é o mundo inteiro; entre ambos se situa o desejo "normal".

Vejamos agora a terceira comparação assinalada no transcurso do estudo dos temas do eu: a que se refere às psicose. Uma vez mais, neste caso, o terreno é incerto; devemos nos apoiar em descrições (do mundo psicótico) feitas a partir do universo do homem "normal". O comportamento do psicótico é evocado não como um sistema coerente mas sim como a negação de outro sistema, como uma separação. Ao falar do "mundo do esquizofrênico" ou do "mundo do menino, só dirigimos simulacros desses estados, tais como são elaborados pelo adulto não esquizofrênico. A esquizofrênica rechaça a comunicação e a intersubjetividade. E esse renunciamento à linguagem o leva a viver em um presente eterno. Em lugar da linguagem comum, instaura-se uma "linguagem privada" (o qual é, por certo, uma contradição nos termos e por conseqüência, também uma anti-linguagem). Certas palavras tiradas do léxico comum recebem um sentido novo que o esquizofrênico mantém como individual: não se trata simplesmente de fazer variar o sentido das palavras, mas sim de impedir que estas assegurem uma transmissão automática desse sentido. "O esquizofrênico, escreve Kasanin, não tem a menor intenção de modificar seu método de comunicação, altamente individual, e parece sentir prazer com o fato de que não o entenda" (pág. 129). A linguagem se converte então em um meio de separar do mundo, por oposição a sua função de mediador.

Os mundos da infância, da droga, da esquizofrenia, do misticismo formam um paradigma ao que pertencem igualmente os temas do *eu* (o que não quer dizer que entre eles não existam diferenças importantes). As relações entre estes termos, tirados num instante, foram, por outra parte, freqüentemente assinaladas. Balzac escrevia em *Louis Lambert*: "Há alguns livros de Jacob Boehm, de Swedenborg ou de Mme. Guyon, cuja leitura penetrante faz surgir fantasias tão multiformes como podem sê-los os sonhos produzidos pelo ópio" (pág. 381). Por outra parte, freqüentemente se comparou o mundo do esquizofrênico com o da criança. Por fim, não é casual que o místico Swedenborg fora esquizofrênico, nem que o emprego de certas drogas poderosas possa levar a estados psicóticos. A esta altura seria tentador relacionar nossa segunda rede, os temas do *você*, com a outra grande categoria das enfermidades mentais: as neurose. Aproximação superficial, que poderia fundamentar-se no fato de que o papel decisivo concedido à sexualidade e a suas variações na segunda rede, parece, em efeito, encontrar-se nas neurose: como se vem dizendo desde Freud, as perversões são a contraparte "negativa" das neurose. Somos conscientes das simplificações que, tanto neste caso como nos anteriores, sofreram os conceitos considerados. Se nos permitimos estabelecer passagens cômodas entre psicose e esquizofrenia, entre neurose e perversões, é porque acreditam estar situados em um nível de generalidade suficientemente elevados;

sabemos que nossas afirmações são aproximativas.

A comparação se volta muito mais significativa quando, para fundamentar esta tipologia, recorre-se à teoria psicoanalítica. Freud encarou o problema pouco depois de sua segunda formulação da estrutura da psique, nos seguintes termos: “A neurose é o resultado [*Erfolg*] de um conflito entre o eu e seu isso, em tanto que a psicose é o resultado análogo de uma perturbação semelhante da relação entre o eu e o mundo exterior” (G. W., XIII, pág. 391).

E, para exemplificar esta oposição, Freud cita um exemplo. “Uma moça, apaixonada por seu cunhado e cuja irmã estava moribunda, sentia-se horrorizada de pensar: “Agora está livre e poderemos nos casar”. O esquecimento instantâneo deste pensamento permitiu a posta em marcha do processo de repressão que a levou a perturbações histéricas. Entretanto, é interessante ver em semelhante caso a forma em que a neurose tende a resolver o conflito. Dá conta da mudança da realidade reprimindo a satisfação da impulso, e, neste caso, o amor pelo cunhado. Uma reação psicótica tivesse negado o fato de que a irmã estava moribunda” (G. W., XIII, pág. 410).

Encontramo-nos aqui muito perto de nossa própria divisão. Vimos que os temas do eu se fundamentavam sobre uma ruptura do limite entre o psíquico e o físico: pensar que alguém não está morto, desejar que isso aconteça e, ao mesmo tempo, perceber esse mesmo feito na realidade, são duas fases de um mesmo movimento; a comunicação se estabelece entre elas sem nenhuma dificuldade. No outro registro, as conseqüências histéricas da repressão do amor pelo cunhado se parecem com esses atos “excessivos” ligados ao desejo sexual, que encontramos ao fazer o inventário dos temas do *você*. Há mais: já se falou, a propósito dos temas do eu, do papel essencial da percepção, da relação com o mundo exterior; esse mesmo elemento aparece agora na base das psicoses. Vimos também que não era possível conceber os temas do *você* sem tomar em conta o inconsciente e os impulsos cuja repressão origina a neurose. Podemos pois afirmar que, no plano da teoria psicoanalítica, a rede dos temas do *eu* corresponde ao sistema percepção-consciência; a dos temas do *você* ao dos impulsos inconscientes. Terá que advertir aqui que a relação com o outro, no nível concernente à literatura fantástica, encontra-se deste último lado. Ao assinalar esta analogia, não queremos dizer que as neurose ou psicose se encontram na literatura fantástica, ou, à inversa, que todos os temas da literatura fantástica possam achar-se nos manuais de Psicopatologia.

Mas eis aqui um novo perigo. Todas estas referências poderiam fazer supor que nos identificamos com a chamada crítica psicoanalítica. Para localizar, e diferenciar, com mais exatidão nossa posição, deteremo-nos um instante neste enfoque crítico. Dois exemplos parecem aqui particularmente adequados: as páginas que o próprio Freud consagrou ao estranho e o livro de Penzoldt sobre o sobrenatural.

No estudo de Freud sobre o estranho, não podemos deixar de comprovar o caráter duplo da investigação psicoanalítica. diria-se que o psicanálise é de uma vez uma ciência das estruturas e uma técnica de interpretação. No primeiro caso, descreve um mecanismo: por assim dizê-lo, é o da atividade psíquica; no segundo, revela o sentido último das configurações assim descritas. Responde, de uma vez, à pergunta “como” e à pergunta “o que”.

Vejamos um exemplo desta segunda atitude, em que a atividade do analista pode ser definida como uma decifração.

“Quando alguém sonha com uma localidade ou uma paisagem e pensa em sonho: “Conheço isto, já estive aqui”: a interpretação está autorizada a substituir aquele lugar pelos órgãos genitais ou o corpo materno” (E.P.A., pág. 200). A imagem onírica aqui descrita está tomada em forma isolada, independentemente do mecanismo de que forma parte; mas, por outra parte, nos dá seu sentido, qualitativamente distinto das imagens em si; o número destes

sentidos últimos é restringido e imutável. Ou: “Muitos são os que outorgariam a palma da inquietante estranheza [*Unheimliche*] à idéia de ser enterrado vivo em estado de letargia. Entretanto, segundo nos ensinou isso a psicanálise, esta impressionante fantasia não é mais que a transformação de outra que, originariamente, não tinha nada de terrível, mas sim, pelo contrário, estava acompanhada por uma certa voluptuosidade: a fantasia da vida no corpo materno” (E.P.A., págs. 198-199). Novamente, estamos aqui frente a uma tradução: tal imagem da fantasia tem tal conteúdo. Existe, entretanto, outra atitude em que o psicanalista tende, não já a dar o sentido último de uma imagem, a não ser a relacionar duas imagens entre si. Ao analisar *O homem da areia* de Hoffmann, Freud assinala: “Essa boneca autômata [Olimpia] não pode ser mais que a materialização da atitude feminina do Nataniel em sua primeira infância” (E.P.A., pág. 183). A equação estabelecida pelo Freud não só relaciona uma imagem e um sentido a não ser dois elementos textuais: a boneca Olimpia e a interpretação que deve dar-se da língua das imagens, como infância do Nataniel, ambas as presentes na novela de Hoffmann. Por isso mesmo, a observação de Freud nos esclarece nem tanto a interpretação que deve dar-se da língua das imagens, como o mecanismo dessa língua, seu funcionamento interno. No primeiro caso, era possível comparar a atividade do psicanalista com a de um tradutor; no segundo, aproxima-se da do lingüista. *A Interpretação dos sonhos* oferece numerosos exemplos destes dois tipos.

Só nos ocuparemos de uma destas duas direções possíveis da investigação. Como dissemos, a atitude do *tradutor* é incompatível com nossa posição em relação à literatura. Não acreditam que esta queira significar outra coisa mais que ela mesma, e que, por conseguinte, seja necessária uma tradução. Pelo contrário, o que tratamos de fazer é a descrição do *funcionamento* do mecanismo literário (embora não haja um limite infranqueável entre tradução e descrição...). Neste sentido, a experiência do psicanálise pode nos ser útil (o psicanálise não é aqui mais que um ramo da semiótica). Nossa referência à estrutura da psique deriva deste tipo de empréstimo; e o procedimento teórico de um René Girard pode ser considerado aqui como exemplar.

Quando os psicanalistas se interessaram pelas obras literárias, não se contentaram as descrevendo em determinado nível. Começando pelo Freud, tiveram sempre tendência a considerar a literatura como uma via mais para penetrar a psique do autor. A literatura se acha então reduzida à fila de simples sintoma, e o autor se transforma no verdadeiro objeto de estudos. Assim, depois de haver descrito a organização de *Homem da areia*, Freud indica sem transição o que no autor pode dar conta disso: “E.T.A. Hoffmann era filho de um matrimônio desventurado. Quando tinha três anos, seu pai se separou de sua família e jamais voltou para ela” (pág. 184), etc. Esta atitude, freqüentemente criticada, já não está na moda; entretanto, é necessário precisar as razões de nosso rechaço.

Não basta, por certo, dizer que nos interessamos pela literatura e só por ela é que, por conseguinte, não aceitamos nenhuma informação referente à vida do autor. A literatura é sempre mais que a literatura e é indubitável de que existem casos nos que a biografia do escritor está em relação pertinente com sua obra. Mas para ser utilizável, seria preciso que esta relação se desse como um dos rasgos da obra mesma. Hoffmann, que foi um menino desventurado, descreve os medos da infância; mas para que esta comprovação tenha um valor explicativo, terei que demonstrar que todos os escritores que tiveram uma infância desventurada procedem das mesma maneira, ou que todas as descrições dos temores infantis provêm de escritores cuja infância foi desventurada. Ao não poder estabelecer a existência de uma ou outra relação, comprovar que Hoffmann foi um menino desventurado equivale a indicar tão só uma coincidência carente de valor explicativo.

De tudo isto, terá que deduzir que os estudos literários tirarão mais proveito dos escritos psicoanalíticos referentes às estruturas do sujeito humano em geral, que dos que

tratam de literatura. Como freqüentemente acontece, a aplicação muito direta de um método a um campo alheio ao dele, não faz mais que reiterar os orçamentos iniciais.

Ao passar revista às tipologias temáticas propostas em diversos ensaios sobre a literatura fantástica, deixamos de lado a de P. Penzoldt, por considerá-la qualitativamente diferente das demais. Em efeito, em tanto que a maioria dos autores classificava os temas sob itens tais como: vampiro, diabo, bruxas, etc., Penzoldt sugere agrupá-los em função de sua origem psicológica. Esta origem teria uma dupla localização: o inconsciente coletivo e o inconsciente individual. No primeiro caso, os elementos temáticos se perdem na noite dos tempos; pertencem a toda a humanidade; o poeta é simplesmente mais sensível que outros, razão pela qual consegue exteriorizá-los. No segundo caso, trata-se de experiências pessoais e traumáticas: determinado escritor neurotizado projetará seus sintomas em sua obra. Tal o caso, em particular, de um dos subgêneros assinalados pelo Penzoldt que denomina o "puro conto de horror". Para os autores nele incluídos, "o relato fantástico não é mais que uma abertura de tendências neuróticas desagradáveis" (pág. 146). Mas estas tendências não sempre se manifestam claramente fora da obra. Tal o caso de Arthur Machen, cujos escritos neuróticos poderiam explicar-se pela educação puritana que tinha recebido: "Felizmente, em sua vida, Machen não era um puritano. Robert Hiler, que o conhecia bem, conta-nos que gostava do bom vinho, as boas companhias, as boas brincadeiras e que vivia uma vida conjugal perfeitamente normal" (pág. 156); "se nos descreve isso como um amigo e pai delicioso" (pág. 164), etc.

Já dissemos por que é impossível admitir uma tipologia apoiada na biografia dos autores. Penzoldt nos oferece aqui um contra-exemplo. depois de haver dito que a educação de Machen explica sua obra, vê-se obrigado a adicionar: "Felizmente, o homem Machen era bastante diferente do escritor Machen. (...) Assim, Machen vivia uma vida de homem normal, em tanto que uma parte de sua obra se converteu na expressão de uma terrível neurose" (pág. 164).

Nosso rechaço tem, além disso, outro motivo. Para que uma distinção seja válida em literatura, é necessário que se apoie em critérios literários, e não na existência de escolas psicológicas, a cada uma das quais queria reservar um campo (no caso de Penzoldt se trata de um esforço por reconciliar ao Freud e ao Jung). A distinção entre inconsciente coletivo e individual, seja não válida em psicologia, não tem *a priori* nenhuma pertinência literária: segundo as análise do próprio Penzoldt, os elementos do "inconsciente coletivo" se mesclam livremente com os do "inconsciente individual".

Podemos voltar agora para a oposição de nossas duas redes temáticas.

É indubitável que nenhum dos dois paradigmas, cuja distribuição dos temas fantásticos nos tem aberto o caminho, ficou esgotado. É possível, por exemplo, encontrar uma analogia entre certas estruturas sociais (ou inclusive certos regimes políticos) e as duas redes de temas. Além disso, a oposição que Mauss estabelece entre magia e religião está muito perto da que estabelecemos entre os temas do *eu* e os temas do *você*. "Em tanto que a religião tende para a metafísica e se absorve na criação de imagens ideais, a magia sai, por mil fissuras, da vida mística de onde extrai suas forças para servir a vida laica e mesclar-se com ela. Tende ao concreto da mesma maneira que a religião tende ao abstrato" (pág. 134). Assinalemos uma prova entre outras: o recolhimento místico é averbal, em tanto que a magia não pode privar da linguagem. "É duvidoso que tenham existido verdadeiros ritos mudos, em tanto que é indubitável que um grande número de ritos foram exclusivamente orais" (pág. 47).

Pode agora compreender-se melhor este outro casal de termos que tínhamos introduzido ao falar de temas do *olhar* e de temas do *discurso* (sem esquecer, por certo, que estes termos devem dirigir-se com prudência). Uma vez mais a literatura fantástica formulou sua própria teoria: em Hoffmann, por exemplo, adverte-se uma clara consciência da oposição:

“O que são as palavras?, pergunta. Só palavras. Seu olhar celestial diz muito mais que todas as linguagens” (T. I, pág. 352); ou, em outra oportunidade: “Viram o formoso espetáculo que poderia chamar-se o primeiro espetáculo do mundo, posto que expressa tantos sentimentos profundos sem ajuda da palavra” (III, pág. 39). Hoffmann, autor cujos contos exploram os temas do eu, não oculta sua preferência pelo olhar, frente ao discurso. É preciso adicionar aqui que desde outro ponto de vista, as duas redes temáticas podem considerar-se como igualmente ligadas à linguagem. Os “temas do olhar” se apoiam em uma ruptura da fronteira entre o psíquico e o físico; mas esta observação poderia voltar a ser formulada do ponto de vista da linguagem. Como vimos, os temas do eu abrangem a possibilidade de quebrar o limite entre sentido próprio e sentido figurado; os temas do *você* se formam a partir da relação que no discurso se estabelece entre dois interlocutores.

A série poderia continuar-se indefinidamente, sem que em nenhum caso seja legítimo afirmar que um dos pares de termos opostos seja mais “autêntico” ou mais “essencial” que o outro. A psicose e a neurose não são a explicação dos temas da literatura fantástica, como tampouco o é a oposição entre infância e idade adulta. Não existem dois tipos de unidades de natureza diferente, umas significantes, outras significadas, das quais estas últimas formam o resíduo estável das primeiras. Estabelecemos uma cadeia de correspondências e de relações que poderia apresentar os temas fantásticos tanto como um ponto de partida (“explicar”) ou como um ponto de chegada (“explicação”); o mesmo acontece com todas as outras oposições.

Ficaria ainda por explicar o lugar que ocupa a tipologia dos temas fantásticos que acabamos de esboçar, com respeito a uma tipologia geral dos temas literários. Sem entrar em detalhes (terei que mostrar que esta questão só se justifica na medida que se dê uma acepção bem definida de cada um dos termos que a compõem), podemos retomar aqui a hipótese exposta ao começo desta discussão. Digamos que nossa divisão temática separa em duas toda a literatura; mas que se manifesta de maneira particularmente clara na literatura fantástica, em que alcança seu grau superlativo. A literatura fantástica é como um terreno estreito mas privilegiado a partir do qual podem deduzir-se hipótese referentes à literatura em geral. Isto, de mais está dizê-lo, deve ser verificado.

É virtualmente desnecessário explicar os nomes que demos a estas duas redes temáticas. O *eu* significa o relativo isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, o acento posto sobre esta confrontação sem que seja necessário nomear a um intermediário. O *você*, em troca, remete precisamente a esse intermediário, e o que se encontra no ponto de partida da rede é a relação terciária. Esta oposição é assimétrica: o *eu* está presente no *você*, mas não à inversa. Como diz Martín Buber: “Não há *Eu* em si, só existe o Eu da palavra-principio *Eu-Você* e o *Eu* da palavra principio *Eu-Aquilo*. Quando o homem diz *Eu* quer dizer o um ou o outro, *Você* ou *Aquilo”* (páginas 7-8).

Há mais. O *eu* e o *você* designam aos dois participantes do ato de discurso: aquele que enuncia e aquele ao qual alguém se dirige. Se pusermos o acento nesses dois interlocutores é porque acreditam na importância primitiva da situação de discurso, tanto para a literatura como fora dela. Uma teoria dos pronomes pessoais, estudada do ponto de vista do processo da enunciação, poderia explicar muitas propriedades importantes de toda estrutura verbal. trata-se de um trabalho ainda não realizado.

Ao começo deste estudo de temas, formulamos duas exigências principais para as categorias que teriam que ser descobertas: estas deviam ser, de uma vez, abstratas e literárias. As categorias do *eu* e do *você* têm, em efeito, esse caráter duplo: possuem um elevado grau de abstração, e são interiores à linguagem. É certo que as categorias da linguagem não são forçosamente categorias literárias; mas com isto chegamos a este paradoxo que deve enfrentar toda reflexão sobre a literatura: uma fórmula verbal que concerne à literatura trai sempre sua natureza, pelo fato de que a literatura é em si mesmo paradoxal: constituída por palavras,

significa mais que palavras, é verbal e transverbal ao mesmo tempo.

10. A LITERATURA E O FANTÁSTICO

Mudança de perspectiva: as funções da literatura fantástica. —Função social do sobrenatural. —As censuras. —Literatura fantástica e psicanálise. —Função literária do sobrenatural. —O relato elementar. —A ruptura do equilíbrio. —Sentido geral do fantástico. —A literatura e a categoria do real. —O relato maravilhoso no século XX: *A metamorfose*. — A adaptação. —Exemplos similares em ficção científica. —Sartre e o fantástico moderno. —Quando a exceção se converte como deve ser. —Ultimo paradoxo sobre a literatura.

Nossa percorrida através do gênero fantástico terminou. Demos, em primeiro lugar, uma definição do gênero: o fantástico se apoia essencialmente em uma vacilação do leitor —de um leitor que se identifica com o personagem principal— referida à natureza de um acontecimento estranho. Esta vacilação pode resolver já seja admitindo que o acontecimento pertence à realidade, já seja decidindo que este é produto da imaginação ou o resultado de uma ilusão; em outras palavras, pode-se decidir que o acontecimento é ou não é. Por outra parte, o fantástico exige um certo tipo de leitura, sem o qual se corre o perigo de cair na alegoria ou na poesia. Por fim, passamos em revista outras propriedades da obra fantástica que, sem ser obrigatórias, aparecem com uma freqüência suficientemente significativa. Essas propriedades puderam ser distribuídas segundo os três aspectos da obra literária: verbal, sintático e semântico (ou temático). Sem estudar em detalhe uma obra particular, tentamos mas bem elaborar um marco geral no que precisamente poderiam incluir-se estes tipos de estudos concretos; o termo "introdução" que aparece no título deste ensaio não é um ato de modéstia.

Até este momento, nossa busca se localizou dentro do gênero. Quisemos fazer um estudo "imanente", distinguir as categorias de sua descrição, nos apoiando só em necessidades internas. É preciso, agora, a maneira de conclusão, trocar de perspectiva. Uma vez constituído o gênero, podemos considerá-lo de fora, do ponto de vista da literatura em geral ou inclusive da vida social. É possível deste modo voltar a expor nossa pergunta inicial, mas te dando outra forma: não já "o que é o fantástico?". A primeira pergunta apontava para a *estrutura* do gênero; a segunda, para as *funções.*

Por outra parte, este problema da função se subdivide imediatamente e desemboca em vários problemas particulares. Pode referir-se ao *fantástico*, quer dizer, a uma certa reação ante o sobrenatural; mas também ao sobrenatural em si. Neste último caso, será necessário distinguir entre uma *função literária* e uma *função social* do sobrenatural. Comecemos por

esta última.

Uma observação do Peter Penzoldt nos dá o esboço de uma resposta. “Para muitos autores, o sobrenatural não era mais que um pretexto para descrever coisas que jamais se atreveram a mencionar em termos realistas” (pág. 146). Pode ficar em dúvida que os acontecimentos sobrenaturais não sejam mais que pretextos; mas esta afirmação contém, por certo, uma parte de verdade: o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis em tão não se recorre a ele. Se conforme retomarem os elementos sobrenaturais tais como foram anteriormente enumerados, poderá adverti-la legitimidade desta observação. Sejam, por exemplo, os temas do *você:* incesto, homossexualidade, amor à três, necrofilia, sensualidade excessiva... tem-se a impressão de estar lendo uma lista de temas proibidos por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato, freqüentemente proibido, e pode sê-lo ainda em nossos dias. Por outra parte, o matiz fantástico nem sempre salvou as obras da severidade dos censores: *O monge*, por exemplo, foi proibido no momento de sua reedição.

Junto à censura institucionalizada, existe outra, mais sutil e mais geral: a que reina na psique, mesma dos autores. A penalização de certos atos por parte da sociedade provoca uma penalização que se pratica no próprio indivíduo, lhe impedindo de tratar com certos temas tabus. Mais que um simples pretexto, a fantástica é uma arma de combate contra ambas as censuras: os excessos sexuais serão melhores aceitos por todo tipo de censura se for dada à conta para o diabo.

Se a rede dos temas do *você* provém diretamente dos tabus e por conseguinte da censura, o mesmo acontece com a dos temas do *eu,* embora de maneira menos direta. Não é casual que este outro grupo remeta à loucura. A sociedade condena com a mesma severidade tanto o pensamento do psicótico como o criminoso que transgride os tabus: ao igual a este último, o louco também está encarcerado; seu cárcere se chama manicômio. Tampouco é casual que a sociedade reprima o emprego das drogas e prenda, uma vez mais, a quem as utiliza: as drogas suscitam um modo de pensar considerado culpado.

Portanto, é possível esquematizar a condenação que ameaça as duas redes de temas e dizer que a introdução de elementos sobrenaturais é um recurso para evitar esta condenação. Compreende-se agora melhor por que nossa tipologia dos temas coincidia com a das enfermidades mentais: a função do sobrenatural consiste em subtrair o texto à ação da lei e, por isso mesmo transgredi-la.

Há uma diferença qualitativa entre as possibilidades pessoais que tinha um autor do século XIX, e as de um autor contemporâneo. Recordara-se a via oblíqua que devia seguir Gautier para descrever a necrofilia de seu personagem, todo o jogo ambíguo do vampirismo. Voltemos a ler, para assinalar a distância, uma página tirada de *O azul do céu* de Georges Bataille, que trata da mesma perversão. Quando lhe pede uma explicação, o narrador responde: “Aconteceu-me durante uma noite que passei em um departamento onde acabava de morrer uma mulher de idade. Estava em sua cama, como qualquer outro cadáver, entre os dois círios, com os braços estirados com o passar do corpo; suas mãos não tinham sido unidas. Não havia ninguém no quarto durante a noite. Nesse momento, dava-me conta. —Como?— Despertei por volta das três da manhã. Tive a idéia de ir até o quarto onde se achava o cadáver. Estava apavorado, mas em que pese a minha impressão, permaneci frente ao corpo. Finalmente, tirei o pijama. —Até que extremo chegou você? —Não me movi, estava terrivelmente turbado; aconteceu de longe, simplesmente, ao olhar. —Era uma mulher ainda formosa? —Não, estava totalmente alhada” (páginas 49-50).

Por que Bataille pode permitir-se descrever de maneira direta um desejo que Gautier pode só descrever indiretamente? Pode expor-se a resposta seguinte: no intervalo que separa a publicação dos dois livros, produziu-se um acontecimento cuja conseqüência mais conhecida é a aparição da psicanálise. Hoje em dia começa a esquecer-se a resistência com que a

psicanálise tropeçou em seus começos, não só por parte dos cientistas que não acreditavam nela, mas também, e sobre tudo, da sociedade. A psique humana sofreu uma mudança cujo signo é o psicanálise; essa mesma mudança provocou a abolição da censura social que impedia de abordar certos temas e que por certo não tivesse autorizado a publicação de *Blue du ciel* (*O azul do céu)* no século XIX (mas não há dúvida de que este livro tampouco tivesse podido ser escrito. É certo que Sade viveu no século XVIII; mas, o que foi possível no século XVIII, não foi forçosamente no XIX; por outra parte, a secura e simplicidade da descrição de Bataille implicam uma atitude do narrador que antes era inconcebível). Isto não significa que a aparição da psicanálise tenha destruído os tabus: estes foram simplesmente deslocados.

Vamos ainda mais longe: a psicanálise substituiu (e por isso mesmo voltou inútil) a literatura fantástica. Na atualidade, não é necessário recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para aludir à atração exercida pelos cadáveres: a psicanálise, e a literatura que direta ou indiretamente se inspira nela, tratam-nos com termos diretos. Os temas da literatura fantástica coincidem, literalmente, com os das investigações psicológicas dos últimos cinqüenta anos. Já examinamos numerosos exemplos; bastará mencionar aqui que a dupla personalidade, por exemplo, foi já em épocas de Freud, tema de um estudo clássico *(Der Doppelgänger* de Otto Rank, traduzido ao francês com o título de *Dom Juan. Une étude sul o double);* o tema do diabo foi objeto de numerosas investigações (*Der eigene und der fremde Gott* de Th. Reik; *Der Alptraum in seiner Beziehung zu gewissen Formem dêem mittelalterlichen Aberglaubens* de Ernest Jones), etc. O próprio Freud estudou um caso de neurose demoníaca do século XVIII e declara, seguindo ao Charcot: “Não nos assombremos se as neurose desses tempos longínquos se apresentam sob vestimentas demonológicas” (E.P.A., pág. 213).

Vejamos outro exemplo, embora menos evidente, da comparação entre os temas da literatura fantástica e os do psicanálise. Observamos, na rede do *eu*, o que denominamos a ação do pandeterminismo. trata-se de uma casualidade generalizada que não admite a existência do azar e afirma que entre todos os fatos existem sempre relações diretas, mesmo que estas, pelo geral, nos escapem. Agora bem, a psicanálise reconhece precisamente esse mesmo determinismo sem enguiços ao menos no campo da atividade psíquica do homem. “Na vida psíquica, não há nada arbitrário, indeterminável”, escreve Freud na *Psicopatologia da vida cotidiana* (pág. 260). Daí que o terreno das superstições que, não são se não uma crença no pandeterminismo, forme parte das preocupações do psicanalista. Freud indica em seu comentário o deslocamento que a psicanálise pode introduzir nesse campo. “O romano que renunciava a um projeto importante porque acabava de avistar um vôo de pássaros desfavorável, tinha, em parte, razão; atuava de acordo com suas premissas. Mas quando renunciava a seu projeto porque tinha tropeçado na soleira de sua porta, mostrava-se superior a nós, os incrédulos, revelava ser melhor psicólogo que o que nós somos.

Esse tropeção era para ele a prova da existência de uma dúvida, de uma oposição interior a esse projeto, dúvida e oposição cuja força podia aniquilar a de sua intenção no momento da execução do projeto” (pág. 277). A psicanálise tem aqui uma atitude análoga a do narrador de um conto fantástico que afirma a existência de uma relação causal entre feitos aparentemente independentes. Por conseqüência, mais de um motivo justifica a observação irônica de Freud: “A Idade Média, com muita lógica, e quase corretamente do ponto de vista psicológico, tinha atribuído à influência dos demônios, todas essas manifestações mórbidas. Tampouco me surpreenderá inteiramente de que a psicanálise, que se ocupa de descrever essas forças secretas, não haja se tornado, por tal motivo, extremamente inquietante para muitas pessoas” (E.P.A., página 198).

Depois deste exame da função social do sobrenatural, voltemos para a literatura e

observemos esta vez as funções do sobrenatural dentro da obra. Já respondemos uma vez a esta pergunta: com exceção das alegorias, nas que o elemento sobrenatural trata de ilustrar com mais claridade uma idéia, distinguimos três funções. Uma função pragmática: o sobrenatural comove, assusta ou simplesmente mantém em suspense ao leitor. Uma função semântica: o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma auto-designação. Por fim, uma função sintática: o sobrenatural intervém, como dissemos, no desenvolvimento do relato. Esta terceira função está ligada, de maneira mais direta que as outras duas, à totalidade da obra literária; chegou agora o momento de explicitá-la.

Existe uma curiosa coincidência entre os autores que cultivam o sobrenatural e aqueles que, na obra, concedem especial importância ao desenvolvimento da *ação,* ou, se ainda que preferir, que tratam, em primeiro termo, de relatar histórias. O conto de fadas nos dá a primeira forma, e também a mais estável do relato: agora bem, é precisamente nesse conto onde se encontram acima de tudo elementos sobrenaturais. A *Odisséia*, o *Decamerón*, *Dom Quixote* possuem, claro que em graus diferentes, elementos maravilhosos; são, ao mesmo tempo, os maiores relatos do passado. Na época moderna, a situação não variou: os que escrevem contos fantásticos são os *narradores*, Balzac, Mérimée, Hugo, Flaubert, Maupassant. Não pode afirmar-se que haja nisto uma relação de implicação; existem autores de histórias cujos relatos não recorrem ao sobrenatural; mas a coincidência é muito freqüente para ser gratuita. H. P. Lovecraft tinha famoso o fato: “Como a maior parte dos autores do fantástico, afirma, Poe se sente mais cômodo no incidente e nos efeitos narrativos mais amplos que no desenho dos personagens” (pág. 59).

Para tratar de explicar esta coincidência, terá que indagar a respeito da natureza mesma do relato. Começara-se por construir uma imagem do relato mínimo, não do que se encontra habitualmente nos textos contemporâneos, mas sim desse núcleo sem o qual não pode dizer-se que haja relato. A imagem será a seguinte: *todo relato é movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos.* Ao começo do relato há sempre uma situação estável, os personagens formam uma configuração que pode ser móvel, mas que conservam intactos certo número de traços fundamentais. Digamos, por exemplo, que um menino vive no seio de sua família; participa de uma micro-sociedade que tem suas próprias leis. Continuando, acontece algo que quebra essa tranqüilidade, que introduz um desequilíbrio (ou, se preferir, um equilíbrio negativo); desse modo, o menino deixa, por um ou outro motivo, sua casa. Ao final da história, depois de ter agüentado muitos obstáculos, o menino, que cresceu, volta para a casa paterna. O equilíbrio volta então para estabelecer-se, mas já não é o do começo: o menino já não é um menino, é um adulto como outros. O relato elementar contém, pois, dois tipos de episódios: os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio, e os que descrevem o passo de um ao outro. Os primeiros se opõem aos segundos como o estático ao dinâmico, como a estabilidade à modificação, como o adjetivo ao verbo. Todo relato possui este esquema fundamental, embora freqüentemente seja difícil reconhecê-lo: pode suprimir o começo ou o fim, intercalar digressões, outros relatos completos, etc.

Tratemos agora de localizar os acontecimentos sobrenaturais dentro deste esquema. Tomemos por exemplo a *História dos amores do Camaralzamán* em *As mil e uma noites*. Este Camaralzamán é filho do rei da Pérsia; é o jovem mais formoso e inteligente não só de todo o reino, mas também de além das fronteiras. Um dia, seu pai decide casá-lo, mas o jovem príncipe descobre em si mesmo uma aversão insuperável pelas mulheres e se nega rotundamente a obedecer. Para castigá-lo seu pai o prende em uma torre. Eis aqui uma situação (de desequilíbrio) que bem poderia durar dez anos. Nesse momento intervém o elemento sobrenatural. Em suas peregrinações, a fada Maimuna descobre um dia ao formoso jovem, e fica encantada; encontra logo a um gênio, Danhasch, quem, por sua parte, conhece a filha do rei da China, que é, por certo, a mais formosa princesa do mundo, e que se nega obstinadamente a casar-se. Para comparar a beleza dos dois heróis, a fada e o gênio

transportam à princesa que dorme até o leito do príncipe que dorme também; logo despertam e se observam. Segue logo toda uma série de aventuras ao longo das quais o príncipe e a princesa tratarão de encontrar-se, depois desse fugitivo encontro noturno, finalmente, conseguirão unir-se e formar a sua vez uma família.

Temos aqui um equilíbrio inicial e um equilíbrio final perfeitamente realista. O acontecimento sobrenatural intervém para romper o equilíbrio intermediário e provocar a larga busca do segundo equilíbrio. O sobrenatural aparece na série dos episódios que descrevem o passo de um estado a outro. Em efeito, nada melhor para transtornar a situação estável do começo —que os esforços de todos os participantes tendem a consolidar—, que um acontecimento exterior, não só à situação, mas também ao mundo mesmo.

Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis aqui o que imobiliza o relato. Para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, resulta cômoda a intervenção das forças sobrenaturais; em caso contrário, o relato corre o risco de prolongar-se, esperando que um ser humano advirta a ruptura no equilibro inicial.

Recordemos uma vez mais a *História do segundo calender:* este se encontra na câmara subterrânea da princesa; pode permanecer ali quanto tempo deseje, gozar de sua companhia e dos refinados mantimentos que lhe serve. Mas o relato se extinguiria. Felizmente existe uma interdição, uma regra: não tocar o talismã do gênio. É, por certo, o que imediatamente terá que fazer nosso herói; a situação será modificada com tão maior rapidez quanto que o justiceiro está dotado de uma força sobrenatural: “Assim que se quebrou o talismã, o palácio se sacudiu, próximo a desmoronar-se...” (T. I, pág. 153). No caso da *História do segundo calender*, a lei consiste em não pronunciar o nome de Deus; se a viola, o herói provoca a intervenção do sobrenatural: seu barqueiro —”o homem de bronze”— cai à água. Mais tarde, a lei consiste em não entrar em um quarto; ao transgredi-la, o herói se encontra frente a um cavalo que o leva até o céu... A intriga recebe assim um formidável impulso.

Cada ruptura da situação estável vai seguida, nestes exemplos, por uma intervenção sobrenatural. O elemento sobrenatural resulta ser o material narrativo que melhor cumpre esta função precisa: modificar a situação precedente e romper o equilíbrio (ou desequilíbrio) estabelecido.

Terá que reconhecer que esta modificação pode produzir-se por outros meios, por certo, menos eficazes.

Se o sobrenatural se relacionar pelo geral com o relato mesmo de uma ação, é pouco freqüente que apareça em uma novela que não se interessa mais que pelas descrições ou as análise psicológicas (o exemplo de Henry James não é aqui contraditório). A relação dos sobrenatural com a narração se volta então clara: todo texto no que intervém é um relato, pois o acontecimento sobrenatural modifica acima de tudo um equilíbrio prévio, segundo a definição mesma de relato; mas não todo relato contém elementos sobrenaturais, embora exista entre um e outro uma finalidade na medida em que o sobrenatural realiza a modificação narrativa da maneira mais rápida.

Vemos então por que a função social e a função literária do sobrenatural são uma mesma coisa: em ambos os casos se trata da transgressão de uma lei. Já seja dentro da vida social ou do relato, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e encontra nisso sua justificação.

Podemos por fim, nos perguntar pela *função do fantástico em si*, quer dizer, não já pela do acontecimento sobrenatural mas sim pela da reação que suscita. Esta questão parece tão mais interessante se tivermos em conta que se o sobrenatural e o gênero que o adota com maior literalidade, o maravilhoso, existiram sempre em literatura e seguem sendo cultivados na atualidade, o fantástico teve uma vida relativamente breve. Apareceu de maneira

sistemática com o Cazotte, para fins do século XVIII; um século depois, os contos de Maupassant representam os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero. É possível encontrar exemplos de vacilação fantástica em outras épocas, mas será excepcional que esta vacilação seja tematizada pelo próprio texto. Existe uma razão que explique este breve alcance? Ou, em outras palavras, por que a literatura fantástica já não existe?

Para tratar de responder a estas perguntas, terá que examinar com maior calma as categorias que nos permitiram descrever o fantástico. Como vimos, o leitor e o herói devem determinar se tal ou qual acontecimento, tal ou qual fenômeno pertencem à realidade ou ao imaginário, se for real ou não. Por conseqüência o que deu uma base a nossa definição do fantástico é a categoria do real. Assim que tomamos consciência deste fato, devemos nos deter, assombrados. Por sua própria definição, a literatura passa por cima da distinção entre o real e o imaginário, entre o que é e o que não é. Pode inclusive dizer-se que, por uma parte, graças à literatura e à arte esta distinção se torna impossível de sustentar. Os teóricos da literatura o disseram muitas vezes. Tal o caso de Blanchot, para quem "a arte é e não é; é suficientemente verdadeiro para converter-se na via, muito irreal para chegar a ser obstáculo. A arte é um *como se" (A part du feu*, pág. 26). E Northrop Frye: "A literatura, como a matemática, afunda uma cunha na antítese do ser e do não ser, tão importante para o pensamento discursivo (...) Não pode dizer-se de Hamlet e do Falstaff que existem ou que deixam de existir" *(Anatomy*, pág. 351). De uma maneira ainda mais geral, a literatura nega toda presença da dicotomia. Pertence à natureza mesma da linguagem, segmentar o enunciado em partes descontínuas; o substantivo, na medida em que escolhe uma ou várias propriedades do conceito que constitui, exclui todas as outras propriedades e formula a antítese disto e de seu contrário. Agora bem, a literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética consiste em dizer mais do que diz a linguagem, em superar as divisões verbais. É, dentro da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a toda linguagem. O próprio do discurso literário é ir mais à frente (se não, não teria razão de ser); a literatura é como uma arma mortífera mediante a qual a linguagem leva a cabo seu suicídio.

Mas se isto é assim, a variedade da literatura que se apoia em oposições da linguagem como a do real e o irreal, deixaria então de ser literatura? As coisas são, na verdade, mais complexas: mercê à vacilação que produz, a literatura fantástica põe precisamente em julgamento a existência de uma oposição irredutível entre o real e o irreal. Mas para negar uma oposição, é necessário, em primeiro lugar, reconhecer seus termos; para levar a cabo um sacrifício, é necessário saber o que se sacrifica. Desta maneira se explica a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica: representa, por um lado, a *Quinta essência* da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre o real e o irreal, próprio de toda literatura, converte-se em seu centro explícito. Entretanto, por outro lado, não é mais que uma propedêutica da literatura: ao combater a metafísica da linguagem cotidiana, infunde-lhe vida; deve partir da linguagem, mesmo que seja para rechaçá-lo.

Se alguns acontecimentos do universo de um livro se dão explicitamente como imaginários, negam, com isso, a natureza imaginária do resto do livro. Se tal ou qual aparição não é mais que o produto de uma imaginação superexcitada, é porque tudo o que a rodeia pertence ao real. longe de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica apresenta a maior parte do texto como pertencente ao real, ou, com maior exatidão, como provocada por ele, tal como um nome dado às coisas lhes preexistam. A literatura fantástica nos deixa entre as mãos duas noções: a da realidade e a da literatura, tão insatisfatória a uma como a outra. Carroça

É certo que o século XIX vivia em uma metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica não é mais que a consciência intranqüila desse século XIX positivista. Mas hoje em dia já não é possível acreditar em uma realidade imutável, externa, nem em uma

literatura que não seria mais que a transcrição dessa realidade. As palavras obtiveram uma autonomia que as coisas perderam. A literatura, que sempre afirmou essa outra visão é, sem dúvida, um dos móveis da evolução. A literatura fantástica, que ao longo de suas páginas subverteu as categorizações lingüísticas, recebeu, por esta causa, um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio, surgiu uma nova literatura. Agora bem, não seria muito presunçoso afirmar que a literatura do século XX é, em certo sentido, mais "literatura" que qualquer outra. Isto não deve, por certo, ser considerado como julgamento de valor: é inclusive possível que, precisamente por isso, sua qualidade resulte diminuída.

No que se converteu o relato sobrenatural do século XX? Tomemos o texto sem dúvida mais célebre suscetível de ser se localizado nesta categoria: *A metamorfose* de Kafka. O acontecimento sobrenatural aparece já desde a primeira frase do texto: "Ao despertar Gregorio Samsa uma manhã, depois de um sonho intranqüilo, encontrou-se em sua cama convertido em monstruoso inseto" (pág. 15). Aparecem logo no texto algumas breves indicações de uma possível vacilação. Gregorio crê primeiro estar sonhando, mas não demora para convencer-se do contrário. Entretanto, não renuncia imediatamente a procurar uma explicação racional: nos diz que "Gregorio tinha curiosidade por ver como teriam que desvanecer-se paulatinamente suas imaginações de hoje. Não duvidava tampouco o mais mínimo de que a mudança de sua voz era simplesmente o prelúdio de um resfriado maiúsculo, enfermidade profissional do viajante de comércio" (pág. 20).

Mas essas indicações sucintas de uma vacilação ficam afogadas no movimento geral do relato, no que o mais surpreendente é precisamente a falta de surpresa ante este acontecimento inaudito, como acontece também em *O nariz* de Gogol ("nunca nos assombraremos o suficiente dessa falta de assombro", dizia Camus referindo-se a Kafka). Pouco a pouco, Gregorio aceita sua situação como insólita, mas, em resumidas contas, possível. Quando o gerente da casa onde trabalha vem a buscá-lo, Gregorio se sente tão vexado que "tentou imaginar que ao chefe pudesse acontecer algum dia quão mesmo hoje a ele, possibilidade por certo muito plausível", (pág. 24). Começa a encontrar um certo consolo nesse novo estado que o exime de toda responsabilidade e permite que se dele ocupem. "Se ainda que se assustavam, Gregorio encontrava-se desligado de toda responsabilidade e não tinha por que temer. Se, pelo contrário, ficavam tão tranqüilos, tampouco tinha ele por que excitar-se" (página 28). A resignação se apodera então dele e chega à conclusão de que é necessário "por de repente, ter calma e paciência e fazer o possível para que a família, a sua vez, suportasse quantas moléstias ele, em seu estado atual, não podia por menos de causar" (pág. 40).

Todas estas frases parecem referir-se a um acontecimento perfeitamente possível, a uma fratura de tornozelo, por exemplo, e não ou a metamorfose de um homem em inseto. Gregorio se acostuma pouco a pouco a sua animalidade: primeiro fisicamente, ao rechaçar os mantimentos e prazeres humanos; mas também mentalmente: já não pode confiar em seu próprio julgamento para decidir se uma tosse é ou não humana; quando acredita que sua irmã quer lhe tirar uma imagem sobre a qual gosta de deitar-se, está disposto a "lhe saltar à cara" (pág. 58).

Já não é surpreendente, então, advertir que Gregorio se resigna inclusive ao pensamento de sua própria morte, tão desejada por sua família. "Pensava com emoção e carinho nos seus. Achava ser possível, ainda mais firmemente convencido, que sua irmã, disse que tinha que desaparecer" (pág. 82).

A reação da família segue um desenvolvimento análogo: a primeira sensação é de surpresa, não de vacilação; segue logo a hostilidade declarada do pai. Já na primeira cena "o pai, inexorável, apressava a retirada com assobios selvagens" (pág. 36), e, ao voltar a pensar nela, Gregorio reconhece que "já sabia, do primeiro dia de sua nova vida, que ao pai a maior

severidade lhe parecia pouca com respeito ao filho" (pág. 61). Sua mãe não deixou de querê-lo, mas não pode ajudá-lo. Quanto a sua irmã, ao princípio a mais próxima a ele, não demora para resignar-se, para chegar por fim a um ódio declarado. Mais adiante, no momento em que Gregorio está próximo de morrer, resumirá os sentimentos de toda a família: "É forçoso tentar nos libertar dele. Fizemos quanto era humanamente possível para lhe cuidar e lhe tolerar, e não acredito que ninguém possa portanto nos fazer a mais leve recriminação" (pág. 78). Se em um primeiro momento a metamorfose de Gregorio, única fonte de recursos da família, tinha entristecido aos seus, vai adquirindo pouco a pouco um efeito positivo: seus pais e sua irmã voltam para trabalho, despertam à vida. "Comodamente recostados em seus assentos, foram trocando impressões sobre o futuro e viram que, bem pensadas as coisas, este não se apresentava com tons escuros, pois suas três colocações —sobre as quais não se haviam ainda interrogado claramente uns aos outros— eram muito boas e sobre tudo, permitiam abrigar para mais adiante grandes esperança" (pág. 88). E a circunstância sobre a qual se fecha o relato, é esse "cúmulo do horrível", como o denomina Blanchot: o despertar da irmã a uma nova vida: a voluptuosidade.

Se estudarmos este relato de acordo com as categorias elaboradas anteriormente, advertimos que se distingue de maneira clara das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece logo depois de uma série de indicações indiretas, como o pináculo de uma gradação, mas sim está contido na primeira frase. O relato fantástico partia de uma situação perfeitamente natural para desembocar no sobrenatural; *A metamorfose* parte do acontecimento sobrenatural para ir lhe dando, com o passar do relato, um ar cada vez mais natural; e o final da história se afasta por inteiro do sobrenatural. Desta sorte, toda vacilação se torna inútil: servia para preparar a percepção do acontecimento insólito, caracterizava o passo do natural ao sobrenatural. Aqui, o que se descreve é o movimento contrário: o da *adaptação*, que segue ao acontecimento inexplicável, e que caracteriza o passo do sobrenatural ao natural. Vacilação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos.

Por outra parte, não é possível dizer que a falta de vacilação, e inclusive de assombro, e a presença de elementos sobrenaturais, localize-nos em outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Pelo contrário, na metamorfose se trata de um acontecimento chocante, impossível, mas que, paradoxalmente, termina por ser possível. Neste sentido, os relatos da Kafka derivam de uma vez do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural está presente, e não deixa entretanto de nos parecer inadmissível.

A primeira vista, sentimo-nos tentados de atribuir um sentido alegórico à *metamorfose;* mas assim que tratamos de precisar esse sentido, tropeçamos com um fenômeno muito similar ao que se assinalou com em relação ao *O nariz* do Gogol (a semelhança dos dois relatos não se limita a isto, como o assinalou recentemente Víctor Erlich). Não há dúvida de que é possível propor diversas interpretações alegóricas do texto, mas este não oferece nenhuma indicação explícita que confirme alguma delas. Como freqüentemente disse a propósito de Kafka, seus relatos devem, acima de tudo, ser lidos em tanto relatos, a nível literal. O acontecimento na metamorfose é tão real como qualquer outro acontecimento literário.

Terá que se advertir aqui que, os melhores textos de ficção científica se organizam de maneira análoga. Os dados iniciais são sobrenaturais: os robôs, os seres extraterrestres, o marco interplanetário. O movimento do relato consiste em nos fazer ver até que ponto esses elementos aparentemente maravilhosos estão, de fato, perto de nós e são parte de nossas

vidas. Um conto de Robert Scheckley começa pela extraordinária operação que consiste em enxertar em o corpo de um animal um cérebro humano, e nos mostra, ao final, tudo o que o homem mais normal tem de comum com o animal *(O corpo).* Outro começa com a descrição de uma inverossímil organização que suprime a existência de pessoas indesejáveis; ao final do relato, adverte-se que esta idéia é familiar a tudo ser humano *(Serviço de eliminação).* Neste caso é o leitor quem sofre o processo de adaptação: posto primeiro frente a um fato sobrenatural, termina por reconhecer sua "naturalidade".

O que significa esta estrutura do relato? No campo do fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre o fundo do que se considera normal e natural; a transgressão das leis da natureza nos fazia cobrar uma maior consciência do fato. Em Kafka, o acontecimento sobrenatural já não produz vacilação pois, o mundo descrito é totalmente estranho, tão anormal como o acontecimento ao qual serve de fundo. Encontramos, pois, (investido) o problema da literatura fantástica —literatura que postula a existência do real, o natural, ou normal, para poder logo batê-lo em brecha— que Kafka conseguiu superar. Trata do irracional como se formasse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, quando não de pesadelo, que já nada tem que ver com o real. Ainda quando uma certa vacilação persista no leitor, esta não toca nunca ao personagem, e a identificação, tal como a tinha observado anteriormente, deixa de ser possível. O relato *kafkiano* abandona o que tínhamos considerado como segunda condição do fantástico: a vacilação representada dentro do texto, e que caracteriza mais particularmente os exemplos do século XIX.

A partir das novelas de Blanchot e de Kafka, Sartre propôs uma teoria do fantástico, muito próxima do que acabamos de adiantar. Aparece formulada em seu artigo "*Aminadab* ou o fantástico considerado como uma linguagem", publicado em *Situações I*. Segundo Sartre, Blanchot ou Kafka já não tratam de descrever seres extraordinários; para eles "já não há mais que um só objeto fantástico: o nome. Não o homem das religiões e o espiritualismo, metido no mundo só até a metade do corpo, a não ser o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, que saúda o passar uma limousine fúnebre, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas Igrejas, que marca o passo depois de uma bandeira" (pág. 94). O homem "normal" é precisamente o ser fantástico; o fantástico se converte como deve ser, não em exceção.

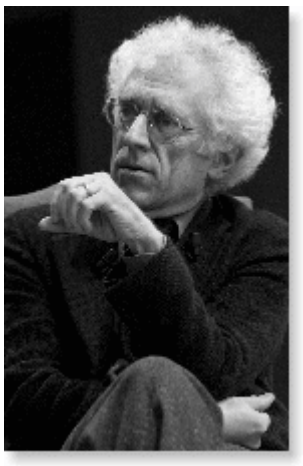
Esta metamorfose terá conseqüências sobre a técnica do gênero. Se o herói com o qual se identifica o leitor era antes um ser perfeitamente normal (a fim de que a identificação fosse fácil e que resultasse possível assombrar-se com ele ante o insólito dos acontecimentos), neste caso, é precisamente esse personagem principal quem se volta "fantástico"; tal o que acontece com o herói *Do Castelo*: "desse agrimensor cujas aventuras e opiniões devemos compartilhar, não conhecemos mais que sua obstinação ininteligível em ficar em uma aldeia proibida" (pág. 99). Disto se deduz que se o leitor se identificar com o personagem, exclui-se a sua vez do real. "E nossa razão, que devia endireitar o mundo ao reverso, arrebatada por esse pesadelo, faz-se ela também fantástica" (pág. 100). Com o Kafka nos achamos pois frente ao fantástico generalizado: o mundo inteiro do livro e o próprio leitor ficam incluídos nele. Vejamos um exemplo especialmente claro desse novo gênero fantástico, que Sartre improvisa para apresentar sua idéia: "Sinto-me, peço um café com leite, o moço me faz repetir três vezes o pedido e o repete ele também para evitar todo risco de engano. vai, transmite meu pedido a uma Segunda vez moço, que o anota em um caderno e o transmite a um terceiro. Por fim volta um quarto e diz: "Aqui está, enquanto deixa em minha mesa um tinteiro. Mas —digo eu—, tinha pedido um café com leite. "E bem, isso", replica ele e se vai. Se o leitor pode pensar ao ler contos desta classe que se trata de uma brincadeira dos moços ou de alguma psicose coletiva, [que é o que Maupsassant queria nos fazer acreditar na *Horla*, por exemplo], perdemos a partida. Mas se tivermos sabido lhe dar a impressão de que lhe falamos de um mundo em que estas manifestações absurdas figuram a título de conduta normais, então se encontrará submerso de um golpe no seio do fantástico" págs. 95-96). Eis aqui, em uma

palavra, a diferença entre o conto fantástico clássico e os relatos de Kafka: o que no primeiro mundo era uma exceção se converte aqui na regra.

Digamos para terminar que mercê a esta estranha síntese do sobrenatural com a literatura como tal, Kafka nos permite compreender melhor a literatura em si. Já evocamos em diversas oportunidades seu paradoxal *status:* não vive a não ser no que a linguagem cotidiana denomina, por sua parte, contradições. A literatura assume a antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal. A obra de Kafka nos permite ir mais à frente e ver como a literatura origina, dentro de si, outra contradição, formulada no ensaio do Maurice Blanchot "*Kafka et a littérature*" a partir de uma meditação sobre dita obra. Um ponto de vista corrente e simplista apresenta a literatura (e a linguagem) como uma imagem da "realidade", como um decalque do que não é ela, como uma série paralela e análoga. Mas esta apreciação é duplamente falsa, pois trai tanto a natureza do enunciado como a da enunciação. As palavras não são etiquetas pegas às coisas que existem em tanto tais independentemente delas. Quando se escreve não se faz mais que isso; a importância desse gesto é tal, que não deixa lugar a nenhuma outra experiência. Ao mesmo tempo, se escrever, escrevo a respeito de algo, mesmo que esse algo seja a escritura. Para que a escritura seja possível, deve partir da morte daquilo do qual fala; mas essa morte a torna impossível, pois já não há nada que escrever. A literatura só pode chegar a ser possível na medida em que se torna impossível. Ou o que se diz está presente ali, e então não há lugar para a literatura; ou se dá capacidade à literatura, e então já não há nada que dizer. Como afirma Blanchot: "Se a linguagem, e em particular a linguagem literária, não se arrojasse constantemente, de antemão, para sua morte, dita linguagem não seria possível, pois seu fundamento e condição é precisamente esse movimento para sua impossibilidade" (*A Part du feu*, pág. 28).

A operação que consiste em conciliar o possível e o impossível pode chegar a definir a palavra "impossível". E entretanto, a literatura é: eis aqui seu maior paradoxo.

Setembro de 1968.



BIOGRAFIA DO AUTOR

Tzvetan Todorov (Sófia, 1939) é um filósofo e lingüista búlgaro radicado na França desde 1963 em Paris. Após completar seus estudos, passando a freqüentar então os cursos de Filosofia da Linguagem ministrados por Roland Barthes, um dos grandes teóricos do Estruturalismo. Todorov foi professor da *École Pratique de Hautes Études* e na Universidade de Yale e Diretor do Centro Nacional de Pesquisa Científica de Paris (CNRS). Atualmente é Diretor do Centro de Pesquisa sobre as Artes e a Linguagem da mesma cidade. Publicou um número considerável de obras, que estão hoje traduzidas em vinte e cinco idiomas, além disso, produziu vastíssima obra na área de pesquisa lingüística e teoria literária. O pensamento de Todorov direciona-se, após seus primeiros trabalhos de crítica literária sobre poesia eslava, para a filosofia da linguagem, numa visão estruturalista que a concebe como parte da semiótica (saussuriana), fato que se deve aos seus estudos dirigidos por Roland Barthes. Com a publicação de A Conquista da América, Todorov expõe suas pesquisas a respeito do conceito de alteridade, existente na relação de indivíduos pertencentes a grupos sociais distintos, cujo tema central encontra justificativa na situação do próprio autor, que é imigrante na França, um país onde a relação entre nacionais e estrangeiros é historicamente marcada por um xenofobismo não declarado. Todorov (neste livro que aquí está) discorre a respeito do fantástico na literatura, fazendo a diferenciação entre a tríade: fantástico, estranho e maravilhoso. É sobre seu conceito que o fantástico é criticado atualmente.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

(*alguns de seus livros* no Brasil)

A NOVA DESORDEM MUNDIAL - EDIÇÕES ASA

MEMÓRIA DO MAL, TENTAÇÃO DO BEM - EDIÇÕES ASA

POÉTICA DA PROSA - DIVERSOS

INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA - DIVERSOS

OS GÊNEROS DO DISCURSO - EDIÇÕES 70

TEORIA DA LITERATURA I - EDIÇÕES 70

SIMBOLISMO E INTERPRETAÇÃO - EDIÇÕES 70

TEORIA DA LITERATURA II - EDIÇÕES 70

AS MORAIS DA HISTÓRIA - EUROPA-AMÉRICA

O DISCURSO DA POESIA - LIVRARIA ALMEDINA

POÉTICA - EDITORIAL TEOREMA

OBRAS CITADAS

(*ou às que se faz referência*)

1. Textos fantásticos e de gêneros próximos.

ARMINA A. D', *Conte bizarres*, trad. par Théophile Gautier fils, Paris, Julliard (couve. «Littérature»), 1964.

BALZAC H. DE, *A Peau de chagrin*, Paris Garnier, 1955. *

—, *Louis Lambert*, in: *A Comédie humaine, T.* X, Paris Bibliothèque da Pléiade, 1937. *

BATAILLE G., *O Bleu du ciel*, Paris, Pauvert, 1957. *

BECKFORD W., *Vathek et os Episodes*, Paris, Stock, 1958. *

BIERCE A., *Conte noirs*, trad. par Jacques Papy, Paris Losfeld, s.d. *

CARR J. D., *A Chambre lhe ardam*, Paris, o Livre de poche, 1067. *

CASTEX P.-G. (éd.), *Anthologie du conte fantastique francais*, Paris, Corti, 1963.

CAZOTTE J., *O Diable amoureux*, Paris, o Terrain vague, 1960.*

CHRISTIE A., *Dix petits nèfres*, Paris, Librairie dê Champs-Elysées, 1947. *

GAUTIER T., *Conte fantastiques*, Paris, Corti, 1962. *

—, *Sprite*, Paris, o Clube francais du livre, 1951. *

GOGOL N., *Récits do Peterbosurg, trad.* par Boris do Schloezer, Paris, Garnier-Flammarion, 1968. *

HOFFMANN E.T.A., *Conte fantastiques* (3 vol.), trad. Par Loève-Veimars *et all.*, Paris, Flammarion, 1964. *

James H., *O Tour d'écrou*, trad. par M. O Corbeiller, Paris, 1947. *

KAFKA F., *A Métamorphose*, trad. par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1955. *

Lewis M. G., *O Moine, in:* A. Artaud, *CEuvres comp lhes*, T. VI, Paris, Gallimard, 1966. *

MAUPASSANT G. DE, *Onze histoires fantastiques*, Paris, Robert Marin, 1949. *

MERIMEE Ou., *Lokis et autres conte*, Paris, Julliard (coll. «Littérature»), 1964.*

Eles *Mille et une nuits* (3 vol.), Paris, Garnier-Flammarion, 1965. *

NODIER C., *Conte*, Paris, Garnier, 1963. *

NERVAL G. DE, *Aurélia et autres contest fantastiques*, Verviers, Marabout, 1966. *

PERRAULT *C.,Contes*, Verviers, Marabout, s.d. *

POE E., *Histoires extraordinaires* (H.E.), Paris, Garnier, 1962. *

—, *Histoires grotesques et sérieuses* (H.G.S.), Paris, Garnier-1966.*

—*Nouvelles Histoires extraordinaires* (N.H.E.,), Paris, Garnier, 1951 (tous os trois volumes, traduits par Ch. Baudelaire). *

POTOCKI J., *Die Abenteuer in der Serra Moréia*, Berlin, Aufbau Verlag, 1962. *

— *Manuscrit trouvè À Saragosse*, Paris, Gallimard, 1958. *

SHECKLEY R., *Pèlerinage À a Terre*, Paris Denoël (coll. «Présence du futur»), 1960.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Conte fantastiques*, Paris, Flammarion, 1965.*

2. Outros textos.

BLANCHOT M., *A Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949. *

—, *O Livre a vir*, Paris, Gallimard, 1959. *

BUBER M., *A Sex em dialogue*, Paris, Aubier-Montaigne, 1959.

CAILLOIS R., *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965. *

—, *Images, images...*, Paris, Corti, 1966. *

CASTEX P.-G., *Conte-lhe fantastique em Franzido*, Paris, Corti, 1951.

CHKLOVSKI V., «L'Art comme procéde», in: *Théorie da littérature*, Paris, Ed. du Seuil, 1965. *

ERLICH V., «Gogol and Kafka: Note on Realism and Surrealism», in: *For Roman Jakobson*, A Haye, Mouton, 1956.

FLETCHER A., *Allegory, Ithaca*, Cornell University Press, 1964.

FONTANIER P., *Figure-lhes du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

Freud S., *Essais de psychanalyse appliquée* (E.P.A.), Paris, Gallimard, 1933. *

—, *Gesammelte Werke*, T. XIII, Londres, Imago Publishing Company, 1940. *

—, *O Mot d'esprit dans é relations avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1953. *

—, *Psychopathologie da sex quotidienne*, Paris, Payot (coll. «Petite biblothèque Payot»), 1967. *

FRYE N., *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1967. *

—, *The Educated Imagination*, Bloomington, Bloomington University Press, 1964.

—, *Fables of Identity*, New York, Harcourt, Brace World, 1961.

—, «Preface», in: G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Boston, Beacon Press, 1964.

GENETTE G., *Figure*, Paris, Ed. du Seuil, 1966. *

—. *Figure II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.

GIRARD R., *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

James M. R., «Introdução», in: V.H. Collins (ed.), *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press, 1924.

KASANIN J. S., (ed.), *Language and Thought in Schizophrenia*, New York, W.W. Northon C°, 1964.

LEVI-STRAUSS C.. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon. 1958.*

LOVECRAFT H. P., *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abrfamson, 1945. *

MABILLE P., *O Miroir du merveilleux*, Paris, eles Editions do Minuit, 1962.

MAUSS M., «Esquiasse d'une théorie lhe gere da magie», in: M. Mauss. *Sociologie et Antropologia*, Paris. P.UF... 1960. *

OSTROWSKI W., «The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction», in: *vagadnienia rodzajow literackich*, IX (1966), 1 (16): 54-71.

PARREAU A., *William Beckford, auteur do Vathek*, Paris, Nizet, 1960.

PENZOLDT P., *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevill. 1952.

PIAGET J., *Naissance de l'inteltigence chez l'enfant,* Neuchâtel, Delachaux; Paris, Nietslé, 1948. *
—, *Six études de psychologie,* Paris, Gonthier, 1967. *
POPPER K., *The Logic of Scientific Discovery,* New York, Basic Books, 1959.
RANK O., *Dom Juan. Une étude sul o double,* Paris, Denoël et Steele, 1932.*
REIMANN O., *Dá Märchen bei E.T.A. Hoffmann,* Munich, Inaugural-Dissertation, 1926.
Richard J.-P., *Littérature et Sensation,* Paris, Ed. du Seuil, 1954.
—,*L'Univers imaginaire do Mallarmé,* Paris, Ed. du Seuil, 1962.
—*Poésie et Profondeur,* Paris, Ed. du Seuil, 1955.
SARTRE J.-P., *Situations I,* Paris, Gallimard, 1947. *
SCARBOROUGH D., *The Supernatural in Modern English Fiction,* New York Londres, G. P. Putnam's Sons, 1917.
SCHNEIDER M., *A Littérature fantastique em Franzido,* Paris, Fayard, 1964.
TODOROV T., *Poétique,* Paris, Ed. du Seuil, 1968. *
TOMACHEVSKI B., «Thématique», in: *Théorie da littérature,* Paris, Ed. du Seuil, 1965. *
VAX L., *L'Art et a Littérature fantastiques,* Paris, P.U.F. (coll. «Que sais-je?»), 1960.*
O Vraisemblable (Communications, 11), Paris, Ed. du Seuil, 1968.*
WATTS A., *The Joyous Cosmology,* New York, Vintage Books, 1962.
WIMSATT W. R., «Northrop Wrye: Criticism ás Myth», in: M. Krieger (ed.), *Northrop Wrye in Modern Criticism,* New York, Columbia University Press, 1966.

http://groups-beta.google.com/group/Viciados_em_Livros
http://groups-beta.google.com/group/digitalsource
2

[2] Este livro foi digitalizado e distribuído GRATUITAMENTE pela equipe Digital Source com a intenção de facilitar o acesso ao conhecimento a quem não pode pagar e também proporcionar aos Deficientes Visuais a oportunidade de conhecerem novas obras.
Se quiser outros títulos nos procure http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros, será um prazer recebê-lo em nosso grupo.